



SMITHSONIAN
INSTITUTION
330
330

JULIUS MEIER-GRAEFE

DIE GROSSEN ENGLÄNDER



JULIUS MEIER-GRAEFE

DIE GROSSEN ENGLÄNDER

MIT 66 ABBILDUNGEN

ZWEITE AUFLAGE



MÜNCHEN UND LEIPZIG
R. PIPER & CO VERLAG 1908

759.1
.M51

INHALT

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

08,169

PORTRAIT-MANUFACTURERS

In einer, vor einem Jahr erschienenen Schrift wurde versucht, die Bedeutung Hogarths als Starthalter der englischen Kunst festzustellen und zu erklären, wie es kam, dass des Spötters glorreicher Malerei die ideale Wirkung auf seine Heimat versagt blieb[1]). Ich wies auf den anormalen Anfang einer Kunstkultur, die sich den Pinsel nur zu Luxuszwecken dienen liess und daher einen grossen Menschen, der solchem Trödel widerstand, zu vorzeitiger Verneinung nötigen musste. Der Anfang ist von der Geschichte englischer Malerei nicht wegzudenken. Er bestimmt auch die artistische Tendenz der Entwicklung. Der rote Faden ist die Reaktion auf das Rokoko. Hogarth hatte als erster dem Kontinent den Krieg erklärt. Von den ersten nennenswerten Anfängern bis zu Whistler, der aus näher zu erläuternden Gründen mit zu England gerechnet wird, zielen alle wesentlichen Anstrengungen auf das von Hogarth aufgestellte Problem. D. h., die Art jedes seiner Nachfolger gibt sich aus seinem Verhältnis zum Rokoko zu erkennen. Das Problem ist nicht nur ästhetischer Art, sondern lässt wie in einem Spiegel die menschlichen Eigenschaften der beteiligten Künstler sehen. Aus der Summe der Bestrebungen erwächst ein Beitrag zur Psychologie des Volkes und seiner Gesittung, dem die relative Uebersichtlichkeit des Objektes zu einer seltenen Präzision verhilft. Das Resultat, die Befreiung vom Rokoko, ist der grösste Ruhm der englischen Malerei und das entscheidendste Ereignis in der Entwicklungsgeschichte der europäischen Kunst. Es leitet das reiche Schauspiel ein, das sich im 19. Jahrhundert entrollte.

Hogarth war zuerst Mensch, dann Künstler. Er schilderte in der Kunst verschiedene Seiten seines Wesens, sonnte sich in ihr und war wie ein Kristall in der Sonne. „Variety" war seine Losung. Kein Blatt, keine Skizze, kein Bild, in dem nicht der Mensch zu uns spräche; derselbe Mensch in immer neuen Variationen. Eine Empfindung, die diese Formen nahm, nicht von ihnen genommen wurde, und die noch übrig bleibt, nachdem wir das ganze Werk gesehen haben, wie die Kraft des Naturelementes, die dies und jenes tat und noch viel anderes tun könnte. Wenn uns Künstler ihrer Art nach nicht unendlich erscheinen, sind sie nie gross.

---

[1]) William Hogarth. Im selben Verlag.

Hogarths zeitgenössische Landsleute, auch die grössten, waren erst Artisten, dann Menschen. Waren sie Künstler? Wir gehen mit dem Wort leichtsinnig um, nennen einen Rembrandt so und einen Buchbinder, decken mit demselben Begriff Geschicklichkeit, Fleiss, alles, was der Intellekt mit Einfällen fertig bringt, und Genie, das grosse, nie zu erklärende, an dem Geschicklichkeit, Fleiss und Intellekt und ich weiss nicht, was sonst noch alles, nur wie die Finger sind an der Hand eines Riesen. Hogarth hatte den grossen Willen zur Welt und gegen die Welt. Es zog ihn gewaltig, sich über die Erde zu schwingen und von oben zu regieren, Menschen und Tiere, Leidenschaften und Laster und sich selbst dazwischen mit all seinen drolligen und ernsten, seinen schönen und hässlichen Seiten wie ein Panoramenmaler zu betrachten. Er, der ganz auf der Erde wurzelte, dem ein Cook-Maid mehr war als „irgend eine grosse Venus", der nichts fertig brachte, als was er glaubte, leibhaftig gesehen zu haben, war ein Idealist, ein Phantast, ein Symbolist und alles was man nur nennen mag, um das vom Erdenschweiss abgewandte zu bezeichnen.

Alles das waren die anderen nicht. Sie spotteten über seine schlechte Orthographie. Es gibt eine ganze Literatur über die Frage, ob er richtig schreiben konnte. Er, der wie Rembrandt, von dem dasselbe gesagt wird, die Gabe hatte, mit Bildern zu schreiben. Sie spotteten über die Malart auf seinen Szenen, die nicht den Regeln entspräche, und vergassen, dass er der Mann war, seine eigenen Regeln zu finden, stark genug, seine Bilder noch leuchtend zu erhalten, wenn die der anderen längst verdorben sein würden. Etwas hatten sie, was ihm fehlte und was noch heute, wie zur Zeit des „Marriage à la mode" dem Portemonnaie zuträglicher ist als der Kunst: Gefälligkeit. Sie waren alle von einer Höflichkeit, die sich wie ein freundliches Lamm von seiner Bulldoggenhaftigkeit abhob und trotzdem der kühlen Einsicht nicht entbehrte, mit den Bedürfnissen des lieben Ichs rechnen zu müssen. Auch sagt man ihnen Geschmack nach. Davon redet man bei Künstlern nur, wenn nichts anderes zu sagen übrig bleibt, und es wäre Blasphemie, dergleichen bei Hogarth hervorzuheben. Sein Geschmack war so souverän, dass er als etwas ganz anderes erscheint als die Gabe der anderen. Es war bei ihm die Fähigkeit, die Teile recht zu verbinden. Sie steht dem Werke vor wie der Dirigent dem Orchester. Nicht diese rühmt man bei den andern. Was bei Reynolds und seinen Nachfolgern Geschmack genannt wird, ist nicht der ihre, sondern der der hübschen Dinge auf ihren Bildern. Er ist allenfalls Wahlvermögen, nicht Schöpfung und bedeutet in der Kunst nicht mehr als im Leben: eine Schneiderfrage. Diesen zeigt die englische Malerei bis zum heutigen Tage, und er macht, dass ihre Werke bis auf wenige Ausnahmen nicht menschlichen Dokumenten, sondern konfektionierten Artikeln gleichen. Als solcher ist er bewunderungswürdig, denn die Artikel sind in ihrer Art glänzend. Es gehörte Ausserordentliches dazu, um einem ganz sekundären Organ solche Machtmittel zu geben. Mit Gaben, die sonst gerade ausreichen, den Menschen angenehmes Benehmen beizubringen, entstand hier beinahe eine

Kunst. Beinahe. Was daran fehlt, ist nicht mehr oder weniger als das, was einen wohlerzogenen Menschen zum Genie und eine erfreuliche Tatsache zum bestimmenden Schicksal macht. Nichts ist angenehmer als englische Bildnisse. Man sieht sie so gern wie schöne Frauen, die uns liebenswürdig entgegenkommen und mit gastfreundlicher Zusprache uns der Mühe des Sprechens entheben. Der Reiz im ersten Moment übertrifft bei weitem unsere Empfindungen im gleichen Fall vor Werken grösserer Meister. Sie geben ungebeten. Es genügt, ihnen das Auge hinzuhalten. Wie in eine geöffnete Hand legen sie mit milder Geste ihr Geschenk, eine Gabe, die auch den erquickt, der nicht Zeit und Lust hat, sich mit irgend einer Spannung seines Ichs zu plagen. Anders die Grossen. Sie verlangen von uns, fordern gebieterisch, dass wir ihnen opfern, und unsere Hingabe ist Qual, bevor sie Genuss wird. Dafür bleiben sie. Hogarth wird etwas anderes als freundliche Begegnung. Man verwächst mit ihm. Während man sich die anderen aus- und anziehen kann wie bequeme Kleidungsstücke, beginnt Hogarth an unserem Menschentum zu bilden, wird zu unserem ständigen, ganz unentbehrlichen Bestandteil, zu einem Organ von uns, mit dem wir weiter sehen, weiter erfahren, um vieles weiter leben als vorher, da wir ihn noch nicht kannten.

Ausser dem Geschmack des populären Porträts der englischen Schule lobt man ihren Geist. Man nennt die Bilder geistreich. Ein Geist, der nur betrachtet, nicht mit allen Fasern der Persönlichkeit Anteil nimmt, nicht mitlebt mit seinen Geschöpfen, wird notwendig nur ungeistige Dinge hervorbringen. Daher erscheinen dem Widerstandskräftigen alle die Geistreichen von Reynolds bis Lawrence trotz all ihrer unzweifelhaften Grazie, trotz ihres unleugbaren Geschmacks im letzten Grunde wie grobe Materialisten. Und in Hogarth, in dem man noch heute wie zu seinen Lebzeiten gern den ungelenken Barbaren neben vornehmen Hofleuten sieht, erkennt er trotz der Hogarthschen Grobheit, trotz der geringeren Abgeschliffenheit seines Wesens just den Geist, der den anderen fehlte. Ihr Geschmack und ihre geistreiche Mache gaben schliesslich nur die Schale ihres Wesens, und da die Schale nur rein konventioneller Art ist, kann sie nicht zur Bestimmung der Persönlichkeiten genommen werden. Eine ähnliche Aeusserlichkeit, wenn auch schon, da viel persönlicheren, höheren Grades, war bei Hogarth die Satire. Sie konnte einen recht mässigen Künstler verhüllen, und wenn die anderen darauf verzichtet und ihren Ehrgeiz lediglich auf das Formale beschränkt hätten, wären sie dafür nur lobenswerter. Wüssten wir von Reynolds und Hogarth nichts, als dass der eine ein Spötter, der andere nur Maler war, so fiele die Entscheidung zugunsten Reynolds' nicht schwer. So entscheidet man noch heute. Cornelius Gurlitt sieht noch heute in Hogarth der Satire wegen nur so etwas wie einen erwähnenswerten Vorgänger Reynolds' und meint, dass seine Lust, zu übertreiben, „ihn noch als unfertig dem kommenden Malergeschlechte Englands gegenüber erscheinen lässt". Dem Mann, der schon allein mit seinem Selbstbildnis die ganze Schule in die Tasche

steckt, wird nachgesagt, es fehle ihm noch die innere Vornehmheit, die Ruhe, sich in das Wesen anderer zu vertiefen, in den Seelen zu lesen . . .[1]) Von der Seelenleserei abgesehen, könnte die naive Spekulation, die einen Maler, der nicht spottet, einem spottenden Maler vorzieht, recht haben, wenn sie wirklich damit die höhere Auffassung der Kunst höher stellte. Nur müsste sie dann nicht gerade mit Hogarth und den anderen Engländern exemplifizieren. Bei diesem Beispiel bleibt sie unfruchtbar, so lange sie nicht ins Konkrete geht und untersucht, wie weit bei dem einen die Satire, bei dem anderen das Malerische reichte. Das erste wurde in meiner Schrift über Hogarth versucht. Wir sahen, dass Hogarth nicht von seinem Spott und Witz den Schlüssel zur Unsterblichkeit erhielt. Nicht mit diesem Geist besiegte er die Partner, unter denen viel feinere Spötter gewesen sein mögen; sondern mit der Ueberzeugung eines grossen Künstlers, mit dem Opfermut, der aus Karikaturisten heldenhafte Epiker macht.

Die englische Malerei des 18. Jahrhunderts kommt von van Dyck her, wenn es angeht, nur den entscheidendsten unter den vielen Beeinflussern zu nennen. Van Dyck im Guten und im Bösen. Auch Hogarth, der auf seinem Hause die Büste van Dycks aufstellte — ich frage mich immer, ob es nicht etwa eine Karikatur war — nahm sein Teil von ihm, und was ihm am Vorbild gefiel, war nicht das schlechteste. Die anderen hielten sich nicht nur an das künstlerische Gebaren des flämischen Meisters. Jabach, der viel bewanderte Kunde van Dycks, hat de Piles, dem Verfasser des „Cours de peinture par principes", verraten, wie der Maler in London prozedierte, nachdem ihm die Gunst Karls I. die Herzen der Londoner gefügig gemacht hatte. „Der Maler gab den Leuten, die gemalt sein wollten, Tag und Stunde an und arbeitete nie länger als eine Stunde auf einmal an einem Porträt, ob es sich nun um die Skizze handelte oder um die Vollendung. Mit dem Schlag der Uhr erhob er sich und machte dem posierenden Kunden eine Verbeugung, um ihm zu bedeuten, dass es für diesen Tag genug sei, und verabredete mit ihm von neuem Tag

---

[1]) Das Porträt, herausgegeben von Hugo von Tschudi. In der Abteilung: Das englische Porträt im 18. Jahrhundert. (Verlag Julius Bard und Bruno Cassirer, Berlin 1906/07.) Gurlitt fährt fort: „Aber eines zeigt sich auch in seinen Bildnissen und in diesen vorzugsweise: Hogarth konnte malen. Ihm fehlte nicht jene Sicherheit, die die Grundlage alles Fortschreitens ist. Und so die Männer um ihn, die hier zu schildern keinen Zweck hat: sind ihre Namen doch kaum der Kunstgeschichte eingereiht. Der Ruhm der britischen Bildnismalerei beruht noch auf wenigen Namen: auf den Engländern Thomas Gainsborough, Joshua Reynolds, George Romney und Thomas Lawrence, und auf den Schotten Allan Ramsay und Henry Raeborn. Ob das Ausschliessen anderer gerecht sei, bleibe dahingestellt." — Ich glaube, man muss hier allerlei dahingestellt sein lassen, z. B. die Frage, ob Hogarths Malgenie ihn nicht doch bis zum gewissen Grade befähigte, zum Ruhme der britischen Malerei einiges beizutragen. — Während ich dies korrigiere, wird in der Berliner Akademie die Ausstellung der alten Engländer eröffnet. Es entspricht durchaus dem Charakter dieses Austausches akademischer Anschauungen, dass William Hogarth ausgeschlossen wurde.

und Stunde. Während sein Kammerdiener die Pinsel reinigte und eine neue Palette instand setzte, empfing der Maler bereits die nächste Person, der er Rendezvous gegeben hatte. So arbeitete er am selben Tage an mehreren Bildnissen zugleich mit ausserordentlicher Geschwindigkeit... Nachdem er sich eine leichte Skizze gemacht hatte, liess er den Besteller die Pose einnehmen, die er sich für ihn ausgedacht hatte, und mit weissem und schwarzem Blei zeichnete er auf graues Papier in einer Viertelstunde Figur und Kleider, »qu'il disposait d'une manière grande et d'un goût exquis«. Diese Zeichnung gab er dann geschickten Leuten seines Hauses, die sie nach den Kleidern vervollständigten, so der Kunde auf Wunsch van Dycks geschickt hatte. Nachdem die Schüler nach der Natur so gut sie konnten den Faltenwurf gemacht hatten, ging er selbst leicht darüber und gab in sehr kurzer Zeit mit seiner Geschicklichkeit die Kunst und die Wahrheit, die wir daran bewundern. Für die Hände hatte er Personen beiderlei Geschlechtes bei sich, die ihm als Modelle dienten."

Weniger der Reflex einer starken Epoche, mit dem van Dyck sein Talent speiste, und die relative Kraft seiner besten Bilder, als die weise Oekonomie des Geschäftsmannes wurde das Rezept der von Reynolds geführten Generation. Man hat, wenn man die Berichte über den Betrieb des Reynoldsschen Ateliers durchblättert, den Eindruck, mehr die Frequenz im Kabinett eines fashionablen Zahnarztes als die Wirksamkeit eines Malers kennen zu lernen. Portrait-Manufacturer taufte Hogarth die Art. Sie blieb im Grunde nach ihm dieselbe, die sie vor ihm gewesen war. Die Evolution in der englischen Bildnismalerei vollzog sich in der Epidermis. Es ist kein entscheidender Unterschied zwischen den verhältnismässig ungerecht verurteilten Werken Knellers und den späteren. Der Manierismus zeigt reichere, kompliziertere Masken, das Gesicht darunter bleibt dasselbe. Zweifellos wuchs die Kultur. Man braucht nicht die Reden des ersten Akademiepräsidenten zu lesen, deren salbungsvoller Ton so weit von der Würze Hogarthscher Aussprüche und der Eindringlichkeit seines theoretischen Subjektivismus entfernt ist, um das achtungswerte Kulturniveau des Kreises um Sir Joshua zu erkennen. Jedes seiner Bilder verrät dieselbe Bildung. Wenn die Beschäftigung mit edlen Dingen ein Kriterium ist, kann man dieser ganzen Epoche der englischen Kunst nicht die Anerkennung versagen. Und tatsächlich ist es eins, nur nicht für die Kunst einer Epoche. Auch diese gewinnt stets aus dem Wirken der grossen Vorgänger unübersehbaren Vorteil, vorausgesetzt, dass sie ihrer Betrachtung den notwendigen Grad von Intensität verleiht; ja, man kann fast sagen, dass sich die Kunstepochen in ihren Leistungen nach den verschiedenen Graden dieser Intensität unterscheiden. Das ergibt sich z. B., wenn man das englische 18. Jahrhundert mit dem 19. vergleicht. Dass uns die frühere Zeit wie eine relativ klassische Periode erscheint, kommt nur von dem höheren Grad von Aufmerksamkeit her, den Reynolds und seine Schule ihren Meistern entgegenbrachten. Nicht in der Ver-

änderung des Vorbildes, nicht dass die Alten die Meister des Malerischen bevorzugten, die Präraffaeliten auf andere Künstler zurückgingen, bestimmt den wesentlichen Unterschied, sondern dass die relative Intensität der Beziehungen zwischen Künstlern und Kunst im 18. Jahrhundert, so bescheiden sie, absolut genommen, war, im 19. Jahrhundert noch viel mehr erschlaffte und sich noch mehr als je zuvor auf das Aeusserliche warf. Der Grundfehler, den Hogarth stets vermied, die Nachgiebigkeit gegen den Geschmack des Amateurs auf Kosten der persönlichen Empfindung, war im 18. Jahrhundert das Entscheidende, und er wird durch den Umstand, dass Künstler und Amateur sich wie bei Reynolds oft in derselben Person vereinten, menschlich begreiflich, aber nicht in den Folgen gemildert. In jedem grossen Künstler, mag man nehmen, welchen man will, wirkt neben dem komplexen, entwicklungsgeschichtlichen Moment, das uns mehr oder weniger deutlich verrät, auf welche Vorgänger er sich aufbaut, ein primitiver Geist — wir sahen ihn deutlich in Hogarth —, der uns zuerst kraft seiner Originalität der Anschauung gefangen nimmt und das Uebernommene als Teil seiner Welt, nicht als einer anderen gehörend, erscheinen lässt. Dieser ist, was wir bei Hogarth das Spiel nannten, Spieltrieb überschüssiger Kraft, der nur deshalb zur Kunst greift, weil ihm sonst keine gleich auslösenden Möglichkeiten übrig bleiben. Daraus erwächst im Betrachter die Ueberzeugung von der Notwendigkeit des Spiels, deren man unbedingt bedarf, um das Gebotene nicht als raffinierten Zeitvertreib, sondern als höchste Aufbietung des menschlichen Idealismus zu begreifen. Dieselbe Ueberzeugung liegt unseren Kriterien zugrunde, die von der Schönheit des Bildes handeln. Nicht dass sich Empfindung unbedingt in Kunstwerte umsetzen müsse, wohl aber kann ein gelungenes Werk ohne Empfindung niemals entstehen. Was wir daran „richtig“ und mit all den unzähligen Nuancen unseres wenig logischen Aeusserungsvermögens bewunderungswert finden, ist immer die Folge eines ganz unmittelbar wirksamen Zusammenhangs des Menschlichen des Urhebers mit seinem Werke. Geht dieser verloren oder schwächt er sich nur, empfinden wir das Ueberwiegen des Handwerklichen über die Empfindung, so schwindet die suggestive Kraft und wir werden keine Mühe haben, unser subjektives Misstrauen durch objektive Erkenntnisse der Schwächen des Werkes zu rechtfertigen. Diesen primitiven Fehler, auf den es im Grunde allein ankommt, festzustellen, ist ungemein schwierig, da sich der Massstab, auf den man beziehen könnte, nicht konstruieren lässt. Eine wissenschaftliche Sprache, geeignet, diesen Kampf der Meinungen ohne Lücke aufzunehmen, besteht noch nicht, und daher hat es die gegnerische Meinung allemal leicht, logische Anschauungen als willkürliche Ausflüsse der Persönlichkeit zu bezeichnen und sich mit der Bemerkung, dass die Geschmäcker verschieden seien, aus der Affäre zu ziehen. Dass die Entscheidung mit dem Geschmack in diesem Sinne nicht mehr zu tun hat als mit der Kunst überhaupt, hindert nicht, dass solche Entgegnungen immer wiederholt werden.

Von dem Manufakturcharakter, den Hogarth seinen Kollegen vorwarf, ist auch die bedeutendste Erscheinung der Schule nicht frei. Auch Gainsborough besass nicht die Kraft der grossen Menschheitsschilderer, nicht das durchdringende Auge, dem sich alles wesentliche der Erscheinung erschliesst, nicht die Rücksichtslosigkeit, die Hogarths Kunden zuweilen zur Verzweiflung brachte, alles Ueberflüssige dem Ausdruck zu opfern. Er malte seine Porträts eines Details wegen oder einer Gruppe von Details zuliebe, stellte die konventionelle Eleganz über elementarere Dinge und liess ein Stückchen Stoff lebendiger werden, als das Gemälde. Man kann sich sicher nicht dem Reiz der Kostüme einer Miss Siddons und einer Perdita entziehen. Aber dieser Reiz erregt nur den unerfüllbaren Wunsch, diese Kostüme vielleicht ohne ihre Besitzer einmal in Wirklichkeit zu sehen, oder die Besitzer kennen zu lernen, vielleicht sogar ohne Kostüme. Unsere Sehnsucht wird nicht gleichzeitig vom Bilde erregt und gestillt, sondern zur gröberen Begehrlichkeit gesteigert, die über das Bild hinaus materialisieren möchte. Viele seiner Gruppenbilder vor den flüchtig skizzierten Kulissenlandschaften oder den rot drapierten Hintergründen wirken wie Theaterdekorationen. Das wäre kein Fehler, wenn das Dekorative einen Rhythmus hervorbrächte. Aber für solche Behandlung fehlte Gainsborough die Kühnheit. Das Dekorative bleibt gegenständlicher Art. Er verfährt mit dem, was das Objekt malerischer Darstellung sein sollte, wie der Theater-Regisseur mit Versatzstücken. Die Pferde auf den Reiterbildnissen wirken wie billige Nachahmungen, die nur etwas ganz Aeusserliches mit dem Tier der Natur gemein haben. (Man denke an das Bildnis des Generals Honywood bei Agnew oder an das des Viscount Ligonier bei Charles Wertheimer in London.) Oder er geht etwas weiter, schafft einen Kompromiss, und daraus entstehen Fragmente. Vor dem grossen Gruppenbild der Familie Baillie in der National Gallery hat man den Eindruck, dass, wenn sich mal die grosse rote Draperie hinter der Gruppe bewegte, auch die Leute mittanzen würden, so vorhangmässig wirkt das Ganze. Der dekorative Zusammenhang geht nicht durch das ganze Bild. Das Räumliche wird dem Zusammenhang geopfert, ohne dass dieser zu überzeugen vermag. Dass der Arm, der dem Kind die Blume reicht, zu dem blaugekleideten Jungen gehört, ist kaum zu glauben, und noch beunruhigender wirkt die schwache Stabilität der ganzen Gruppe. In der Nähe dieses Bildes, im Vestibül der National Gallery, hängt — nicht der beste — Richelieu von Champaigne. Der erdbeerrote Talar, der feudale Gesichtsausdruck unter dem purpurnen Käppi, die grüssende Geste der Hand lassen über die oberflächliche Absicht des Gemäldes keinen Zweifel. Trotzdem kenne ich kein Bildnis der englischen Schule, in dem sich der repräsentative Charakter mit gleicher Solidität des Malerischen vereinte. Man wird Champaigne nie in einem Atem mit den grossen Porträtisten des 17. Jahrhunderts nennen; aber er hatte auch nicht die Absicht dieser Grossen, die den Ehrgeiz der Engländer stachelten, wollte weniger als diese

und brachte es tatsächlich viel weiter. Die Pose, zu der er sich mit vollem Bewusstsein hergab, wird von dem passenden Körper gemimt, kein Teil des Bildes fällt aus dem beabsichtigten Eindruck heraus. Den Werken Gainsboroughs fehlt die sichere Basis einer Harmonie. In dem Profil der Tochter, in der National Gallery, konzentrierte die Liebe zur Dargestellten die bildwirkende Kraft und sorgte für die Flüssigkeit der Erscheinung. Trotzdem wird man auch hier zwischen der Art, wie das schöne Stück mit der Hand gemalt ist, und dem Gesicht Differenzen der Darstellung finden, die der Harmonie widerstreben und nur der Rücksicht auf das Konventionelle entspringen. Und wenn nicht in diesem Bilde, so in allzuvielen anderen, deren reizvoller Materie man nachgeben möchte, schreckt uns das Klischee. Aber Gainsborough bewegt uns doch zuweilen, selbst wenn wir von seinen Landschaften absehen, in ganz anderem Umfang als seine Kollegen. Er hat mit seinen Bildnissen keine Frauen, aber ein weibliches Parfüm gegeben, das fast das Leben suggeriert. Seine Eleganz entsteht nicht nur aus der Mode des Tages, sondern aus seinem differenzierten Gefühl für alles Graziöse und aus einer Darstellungsart von eigener Herkunft. Wir sehen vielleicht nicht die Frauen, die er zu schaffen suchte, aber etwas von ihm selbst, das uns die anderen nicht geben, fühlen in dem Schwächlichen seiner Formen etwas von der Fragilität seiner Zartheit, können uns ungefähr denken, wie er war, und wie er hätte sein mögen — ein nobler Geist, dem alles Gemeine fern lag, — und empfinden weniger den abschreckenden Eindruck dreister Genügsamkeit mit dem Unzulänglichen, der uns auch die besten Werke der anderen verbittert. Auch sein Geschmack schützte ihn nicht vor ganz verfehlten Werken, von denen die Dulwich Gallery noch nicht die schlimmsten aufbewahrt. Auch er malte, was ihm vor die Staffelei kam, und brutalisierte mit dem Massenbetrieb eine Gabe, die bei grösserer Enthaltsamkeit zu einer reinen Frucht gezüchtet werden konnte. Wohl aber enthielt er sich, mehr als die anderen, des frevlen Spiels mit überlieferten Werten. Was ihm die Kritik bis zum heutigen Tage nicht ganz vergessen hat, eine gewisse Oberflächlichkeit in der Pinselführung, die sogar in den offiziellen Bildnissen der beiden Cumberland oder in den Königsbildern in Windsor bemerkt wird, möchte ich ihm als Verdienst rechnen. Sie scheint mir das Symptom einer Selbständigkeit der Gesinnung, die dem Materialismus der Modemalerei eine Schranke zog, und trägt dazu bei, die Schärfe der Einwände gegen den Künstler durch die Ahnung von der Generosität des Menschen zu mildern.

Nichts fehlte Reynolds so sehr als Menschlichkeit. Man lernt vielleicht, wie er über Rembrandt und van Dyck und über die Italiener dachte, doch steht das schon in seinen „Discourses“, soweit man aus diesem matten Gemüse unklarer Meinungen etwas herauslesen kann. Dagegen macht er es uns unmöglich, ein Bild seiner eigenen Persönlichkeit zu gewinnen, das geeignet wäre, der Kunstgeschichte, die von den menschlichen Offenbarungen handelt, ein neues Blatt hinzuzufügen.

Was er von den Vorgängern meldet, ist nicht das, was uns wesentlich daran erscheint. Man erzählt, dass er ein Gemälde von Tizian zerstörte, um hinter die „Technik“ zu kommen[1]). Er verwechselte stets den Zufall mit der Ursache und versuchte, die Bewegungen von Leuten nachzuahmen, deren Empfindungen ihm fremd waren. In van Dyck einen Kostümkünstler zu sehen, war ein verzeihlicher Irrtum. Aber Reynolds und seine Genossen nahmen von Velasquez und Rembrandt, was van Dyck ihnen geben konnte, und das war kein Irrtum, sondern Majestätsverbrechen. In der National Gallery hängt der berühmte „Banished Lord“, der rembrandthafteste Reynolds, in ganz tiefbraunem Ton mit rotem Umhang. Ein Gegenstück ist das Selbstporträt im selben Saale oder das mit der Brille in Buckingham Palace. Der erste Gedanke vor diesen Bildern wird unwillkürlich Rembrandt herabsetzen. Der Mensch ist gemeinen Instinkten immer am schnellsten zugänglich, und so meldet sich hier zuerst so etwas wie das Bewusstsein einer unerwarteten Kleinheit des Vorbildes. Man sieht mit den Augen des Plagiators, ohne sich des Plagiats bewusst zu werden, und rechnet Rembrandt nach, dass seine ganze Kunst schliesslich recht simpel war und man doch vielleicht ein wenig zu weit ging, ihn ausserhalb aller Vergleiche zu stellen. Die Aehnlichkeit überrascht in der Tat. Es ist nicht allein die typische Farbe, sondern auch das Korn nachgebildet, das poröse Fleisch, die eigentümliche Materie; eine Nachbildung, die noch dazu nicht des Scheins des Natürlichen entbehrt, die in gewissem Sinne wie eine Fortsetzung, womöglich gar wie eine Verbesserung erscheint. Was einem bei Rembrandt unbegreiflich blieb, wird hier ganz natürlich, ersichtlich wie eine kunstgewerbliche Wirkung. Das Unaussprechliche verdichtet sich zur einfachen Begebenheit. Es ist zum Glück nicht schwer, den Irrtum ebenso schnell abzulegen, als er entstand. Doch scheint es, dass nicht jeder von Reynolds Bildern hinweg den Weg zu echten Meisterwerken findet, um sich von der Differenz zu überzeugen. Sonst würde der Nimbus Sir Joshuas nicht in unseren Tagen noch so manche Augen bestechen, würde auch heute noch so manche Fälschung Sir Joshuas in englischen Sammlungen nicht den Namen Rembrandts tragen.

Reynolds gleicht Rembrandt wie das Geräusch eines ausgezeichneten Phonographen der menschlichen Stimme. Er gab ihn ohne das Drama, nicht ohne Dramatik. Unter Drama verstehe ich das Schauspiel erregter Natur, das sich in jedem Werke des Einzigen abspielt, meine das Zusammenfliessen gewaltiger Ströme, die nie zur Ruhe kommen; das Miteinanderkämpfen dunkler Kräfte, die nie müde werden, die stürmische Aktion aller Elemente des Werkes, die uns mitreisst und doch — wer würde es je deuten! — die Ruhe vollendeten Gleichgewichts in die

[1]) Unter anderen berichtet von De Conches: Histoire de l'Ecole Anglaise de Peinture (Paris, Leroux, 1882, S. 213), von diesem wenigstens mit leichtem Bedauern. Andere heben die Barbarei als lobenswerten Wissensdurst hervor.

Seele giesst. Reynolds malt mit Rembrandts Farben. Auch diesen und jenen Strich mag man wiederfinden. Aber die Teile scheinen sich bei ihm auf einer Stelle zu bewegen. Sie leisten nichts. Was Sandrart als Sonderheit Rembrandts hervorhob, dass er „allen denen die Augen geöffnet, welche dem gemeinen Brauch nach mehr Färber als Maler sind", geht bei Reynolds wieder verloren. Nicht das Werden des Kunstwerks erkennen wir, die Handlung seiner Atome, nicht die Entwicklung der zur Schöpfung werdenden Empfindung, die allein in uns den Glauben an das Schöne erweckt, sondern der unbewegliche Zustand wird zu zeigen versucht, der Eindruck, den wir uns immer nur selbst bereiten können. So wandelt sich der vermeintliche Fortschritt über Rembrandt hinaus zu einer Verbilligung des Vorbildes. Das Wichtigste verschwindet und nur ein Schatten bleibt. Man kann nicht wie Rembrandt malen, nicht seiner Grösse wegen, sondern weil die Wiederholung solcher Konstellation der Instinkte ausgeschlossen ist. Es sind Annäherungen denkbar, hervorgebracht durch glühenden Enthusiasmus und eine Verwandtschaft der Empfindung. Sie haben sich oft genug ereignet, und wir sahen daraus neue Werte hervorgehen; die ganze Kunstgeschichte baut sich auf solche Wahlverwandtschaften auf. Nur werden wir immer in solchen Fällen den überlieferten Wert als Schale oder als Kern eines neuen erblicken, umgewandelt durch eine neue Empfindung, nicht verarmt wie bei Reynolds, sondern bereichert. So entdecken wir in Hogarth durch das reiche Gewebe seiner Impulse hindurch Rubens, und diese Entdeckung schmälert weder den einen noch den anderen. Unsere Liebe zu dem grossen Flämen erhält durch die Zeugenschaft eines grossen Nachfolgers neue Nahrung, und dass Hogarth ein so gewaltiges Vorbild zum Nutzen seiner Kunst zu absorbieren vermochte, rechnen wir ihm zum Ruhme. Auch Reynolds fügt den überlieferten Werten etwas von sich hinzu, aber es ist rein negativer Art. Die Verehrung Delacroix' vor der englischen Schule liess ihn nicht diese besonders bei Reynolds bemerkbare negative Seite ihres Verhältnisses zu den alten Meistern verkennen, und das bestimmte ihn, Reynolds den Titel der Meisterschaft entschieden abzusprechen. Er fand, dass sich die Nachahmung der Engländer besonders an die von der Zeit verschuldeten Entstellungen der Vorbilder halte. „Ils ont cru en faisant des tableaux enfumés, faire des tableaux vigoureux, ils ont imité le rembrunissement que le temps donne à tous les tableaux et surtout cet éclat factice que causent les dévernissages successifs qui rembrunissent certaines parties, en donnant aux autres un éclat qui n'était pas dans l'intention des maîtres.[1]) Diese vermeintlichen Qualitäten der Alten übertrieb Reynolds, d. h. er machte die Schatten um ihr Gestirn noch dichter und kam der Zeit, die nur in den Augen der Sentimentalen und Schwachen einen Rembrandt verbessert hat, noch bei ihrem Zerstörungswerk zu Hilfe, indem er die verschwiegenen

---

[1]) Journal III, 70/71. Das abschliessende Urteil findet sich im selben Band, 377, und bezieht sich bezeichnenderweise nicht nur auf Reynolds und Lawrence, sondern auch auf Turner.

Kostbarkeiten aus dem unbeabsichtigten Dunkel ganz entfernte. Sein Anteil am Vorbild war also Raub. Er tat nicht nur nichts hinzu, sondern lohnte die Hilfe mit Entstellung.

Darin beruht die verhängnisvolle Rolle des berühmten Führers. Wie er mit Rembrandt handelte, so verfuhr er mit van Dyck — man denke an das Bildnis der „Two Gentlemen" der National Gallery und viele andere —, so verfuhr er mit den Italienern — man denke an den „Death of Dido" in Buckingham Palace, an die „Charity" in Oxford, an die „Children with a net", bei Sir Alexander Henderson usw. Johnson hat diesen vielgerühmten Universalismus treffend gegeisselt: „One may be so much a man of the world as to be nothing in the world."[1]) Er war es vor allem, der in die neue Kunst den üblen Brauch einführte, an Stelle des Originalwerkes, dessen Eigenart die Hingabe aller Kräfte des Aufnehmenden fordert, ein gefälliges Feuilleton zu setzen, mit dem sich der sparsame Leser immer lieber zufrieden gibt. Ein Popularisator schlimmer Sorte, am meisten verantwortlich für die Verweichlichung der englischen Kunst, an deren Folgen noch heute das Kunstleben nicht nur Englands krankt. Die trübe Unökonomie, die überall den Lenbachs erlaubt, den grossen Leuten den Platz zu schmälern, hat nicht zum wenigsten Reynolds mit seiner Schule verschuldet. Wohl hatten die Meister Hollands und Italiens schon lange vor Reynolds ihre Epigonen. Es waren Schüler, die den Meister mit oder ohne seinen Willen nachahmten, oder Neider, denen das aufsteigende Gestirn die Galle oder die Gewinnsucht stachelte. Solche gleichzeitigen niederen Konkurrenzen sind unvermeidlich und, mögen sie in der Biographie des Helden noch so viel Platz einnehmen, sie haben mit ihm, nicht mit uns zu tun. Bandinelli konnte vielleicht Michelangelos Karton zerstören und ihm ein paar Aufträge wegnehmen. Die schädigende Wirkung war ein Steinchen auf dem Lebenswege des Grossen und gehörte zu diesem wie alles Ungemach dazu gehörte, um den Meister zu bilden, der in unserer Vorstellung lebt. Reynolds aber griff unter der Maske der Verehrung und mit einer Geschicklichkeit, die ihresgleichen nie gefunden hat, an diese Vorstellung. Er setzte ein blasses Abbild an Stelle des Grossen, der jedem Volke Nationalheld sein sollte. Mag er sich seines Vergehens nicht bewusst gewesen sein, das hat nur untergeordnete Bedeutung. Selbst der nicht gerechtfertigte Einwand, dass er erst die grossen Leute zur Mitwirkung an der Bildung heimatlicher Traditionen heranzuziehen versuchte, entkräftet nicht den Vorwurf, dass er mit ihnen eine Blasphemie beging. Und wie er die anderen banalisierte, so trivialisierte er vor allem sich selbst. Er spielte Theater mit seiner Empfindung. Ich kenne nichts Banaleres als die berühmte Siddons als tragische Muse in Grosvenor House — oder

---

[1]) Zitiert von Armstrong in seinem Werk über Reynolds (W. Heinemann, London, 1900). Johnson fügte den Satz aus dem „Vicar of Wakefield" hinzu: „J do not love a man who is zealous for nothing."

gar die ungeheuerliche Wiederholung in Dulwich — oder Garrick zwischen der Komödie und Tragödie, bei Lord Rothschild, oder das Hauptwerk in der Eremitage in Petersburg: der junge Herkules als Schlangentöter. Eine göttliche Gerechtigkeit will, dass die Geschicklichkeit, die nicht einer grossen Aufgabe dient, nur dahin wirkt, das Banale noch banaler zu machen. Deshalb vermag einem Freunde der Kunst, dem sich der Sinn für edle Meister erschloss, die Virtuosität mancher Bilder von Reynolds nicht die profunde Bedeutungslosigkeit seiner ganzen Tätigkeit zu verhüllen. Gewiss war er reich an Einfällen. Das Mädchen mit der Puppe, im Besitz der Prinzessin von Hessen, oder das rundliche rosige Gesicht der Nelly O'Brien unter dem weissen Strohhut, die Arme nach berühmten Mustern auf die Fensterbank stützend (bei Charles Wertheimer, London), sind niedliches Spielzeug für spielerische Sinne. Gewiss ist das Können in manchen Porträts ausserordentlich. Einige Bildnisse nach Johnson fallen durch ihre Intensität in der Masse auf. Man merkt, dass sie nicht zu den 150 Stück der Jahresproduktion gehörten, sondern der Konzentration eines vom Interesse am Objekt angeregten Willens entsprangen. Doch auch hier geht die Gestaltungsart nur um ein Geringes tiefer. Sie wirkt mit der Physiognomie wie ein kluger Photograph, der dem Modell die denkbar natürlichste Stellung gibt. Da die Physiognomie interessant ist, wird das Bild interessant, aber es verdankt nicht dem Maler den Reiz, sondern der Natur, und bleibt daher stets eine sekundäre Erscheinung. Ein grosser Maler dagegen versteht durch die Organisation seines Werkes das Vielseitige des Lebens zu wiederholen, nicht, indem er sich lediglich an die Momente hält, die in der Natur diesen Eindruck ergeben und von denen immer nur ein beschränkter Teil sichtbar ist, sondern indem er aus seiner Erfindung ein Symbol gewinnt, um das dem Auge Gegebene zu verstärken. Unter den Frauenporträts Reynolds' gibt es interessante Dinge, die die Banalität einer „Robinetta" weit hinter sich lassen. „Perdita" und die Mrs. Braddyl, bei Wallace, oder die „Georgiana" des Herzogs von Devonshire, haben verführerische Details. Die Behandlung der gepuderten Haare und des Tülls ist von sehr grossem malerischen Reiz. Es wäre ganz verkehrt, wollte man aus der tatsächlichen oder vermeintlichen Bedeutung solcher Details im wirklichen Dasein der Dargestellten die Forderung ableiten, diese Einzelheiten müssten unbedingt im Bilde die gleiche Bedeutung einnehmen, und eine grössere Rücksicht des Malers auf sie sei von vorneherein unkünstlerischer Art. Das wäre umschriebene Moral-Aesthetik. Velasquez, Goya und viele andere Meister haben sie widerlegt. Wer weiss, ob Goya, dessen Beziehung zu den Engländern, nicht allein zu Hogarth, noch ungeklärt ist, nicht gerade von ihnen manche Bereicherung gewann. (Ob sie ihn nicht auch zu mancher Banalität verleitet haben, bleibt dahingestellt.) Der Mangel beruht vielmehr in der Unsachlichkeit des Künstlers, der gedankenlos das eine so, das andere anders behandelt, zum Beispiel in dem unmotivierten Gegensatz zwischen der Darstellung des Fleisches und der Accessoires. Je reizvoller die

Stoffe gegeben wurden, desto raumloser und matter wirken die Puppenmasken. Man glaubt, vergrösserte Miniaturen in Gewändern von Velasquez zu sehen. Auch Velasquez hält oft, zumal bei seinen Kinderbildnissen, die Gesichter ganz glatt bei pastoser Bereicherung des Kostüms. Aber dann wirkt gerade der Gegensatz als Kunstmittel, weil der Teint, abgesehen von der unvergleichlichen Modellierung, haarscharf den Ton trifft, den die anderen Valeurs des Bildes verlangen. Bei Reynolds dagegen spielt das Detail eine Rolle für sich. In der berühmten Nelly O'Brien bei Wallace ist die matte rosaseidene Decke auf den Knien mit stupender Virtuosität gegeben, aber diese Behandlung steht so wenig in Einklang mit dem Rest, dass im Betrachter nicht der Gedanke vermieden wird, das Porträt einer Steppdecke vor sich zu haben. Trotzdem fehlen die Ungelenkigkeiten Gainsboroughs. Reynolds Körper sind nie unmöglich wie die des grösseren Kollegen. Er hatte nach allen Regeln gelernt, einen Körper glaubhaft zu machen. Aber dies akademische Wissen haben noch weit geringere besessen, ohne sich der Sphäre zu nähern, wo das warme Interesse an künstlerischen Schöpfungen beginnt. Auch fehlen seiner Koloristik nicht gewisse Zusammenhänge. In dem Lord Heathfield in der National Gallery tönt das Purpur des Rocks gleichzeitig das Gesicht, und ähnlich wirft in der Countess of Albemarle der grünlich blaue Stoff des Kleides, der auch hier im Zentrum des Interesses steht, seinen Schein auf den blassen Teint. Hier und in vielen ähnlichen Fällen sind zweifellos bewusste künstlerische Relationen vorhanden. Aber wie unendlich armselig erscheinen sie im Vergleich zu der Prätention dieser Bilder. In dem einen wie dem anderen färbt die Farbe, statt zu beleben. Sie quillt nicht aus dem Gesicht heraus, wie der Duft aus der Blume oder der Atem aus dem Menschen, sondern ist von aussen dazu getan. Ganz sicher musste die von Reynolds gewahrte Relation bestehen; es war unmöglich, so hervortretende Detailfarben ohne Wirkung auf den Rest zu lassen; aber ausserdem musste noch eine viel mannigfaltigere Variation hinzukommen, um die Ansprüche dieser Details und der ganzen Allure zu rechtfertigen. Auch in dem Mädchen auf Rembrandts Porträt der Susanne van Callen mit ihrer Tochter steht der Ton des Antlitzes in enger Beziehung zu der kupfrigen Farbe des Kleides, aber ist gleichzeitig ganz selbständige Regung, eine scheinbar unabhängige Eigenschaft des Fleisches. Und unter den Beziehungen, die der Forscher sucht, um dem Rätsel der Wirkung näher zu kommen, ist die hier aufgedeckte, auf die sich Reynolds beschränkt, verhältnismässig unabsichtlich entstanden, weil sie unter hundert anderen verschwindet. Und wie majestätisch wirkt bei Wallace dieses simple Werk des jungen Rembrandt, in dem kaum die Andeutungen seiner eigentlichen Gaben enthalten sind, im Vergleich zu den aufgeputzten Nichtigkeiten der gegenüberliegenden Wand.

Gainsborough und Reynolds sind die Grenzen, zwischen denen die Nuancen der Romney, Hoppner, Raeburn bis zu Lawrence, dem Wunderkind der Schule, ihr Spiel treiben. Der letzte des Kreises brachte es im Manierismus am weitesten.

Die anderen erscheinen beinahe wie solide Leute neben Pierpont Morgans berühmtem Prunkstück, der weissen Dame, Elisabeth Farren, einem Arrangement von Pinselstrichen und Sentimentalität, dessen Modernismus die kühnsten Träume der Sargent, Boldini und Besnard vorhersagt. Keiner von ihnen ging über das Mass hinaus, das die Genügsamkeit ihrer Anführer zog. Keiner hat den Titel abzuschütteln verstanden, den der alte Hogarth für sie prägte. Sie sind nicht so talentvoll und so guter Herkunft wie Gainsborough, und harmloser als Reynolds. Ihr Ehrgeiz sank auf das Niveau liebenswürdiger Kostumiers. Ihre Leute lächeln, bevor sie Gesichter haben, wie Modebilder. Wären sie's nur, man würde sie mit Recht in den Himmel erheben. Der Genuss, der sich an allen Modekupfern entzündet, liesse sich vergrössern. Das Schlimme ist die Kunst, die daran ist, dass nicht Puppen, sondern Menschen gemeint sind, und dass infolge dieses unerfüllten Anspruchs nicht mal der Reiz des Puppenhaften erhalten bleibt. Alle an sich unbestreitbaren Reize dieser Bilder, der Grad des Malerischen, ihre Farben, und wer weiss, was sonst noch, dienen nur dazu, die Entfernung zwischen ihnen und echten Kunstwerken zu vergrössern. Ein Hundertstel des Könnens dieser Leute würde in der Hand des rechten Menschen zu vollkommenen Werken ausreichen. Sie haben allerlei gelernt, nur nicht das Eine, das man nicht lernen kann: naiv zu sein.

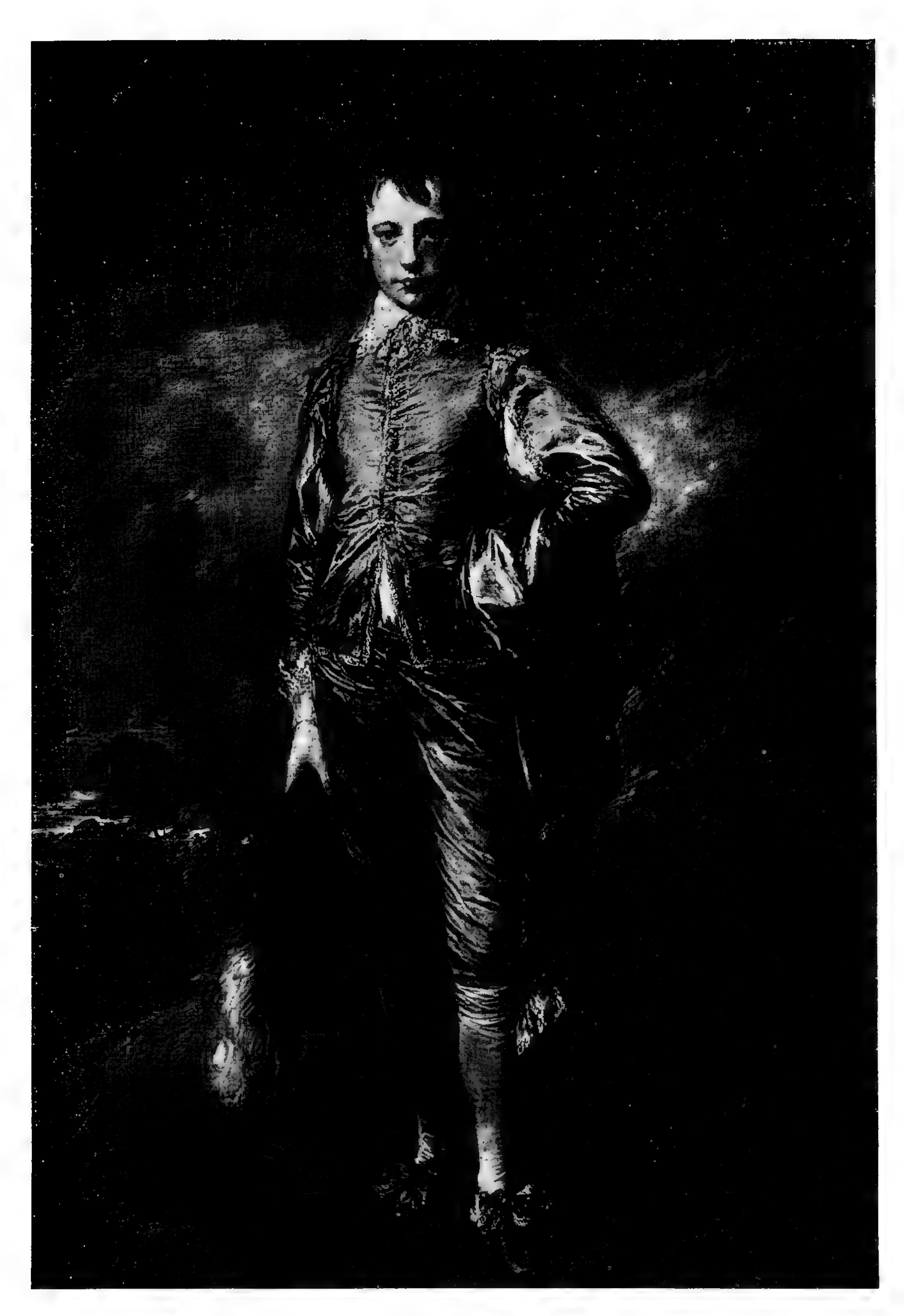
Die englische Kunst verdankt dieser Schule die Eigentümlichkeit, im 18. Jahrhundert mit einer Ausschliesslichkeit durch Bildnisse vertreten zu sein, der sich kein anderes Volk zu rühmen hat. Ist diese Eigentümlichkeit ein Besitz? Gewiss könnte sie's sein. Der Zwang des Malers, seine Gaben auf ein mit allen Mitbewerbern gemeinsames Gebiet zu lenken, war in früheren Jahren ein Grund zur Blüte. Der Mensch, das Ebenbild Gottes, gab vielleicht kein schlechteres Modell als einst die Heiligenfigur der Kirche. Nur ist es seit ewigen Zeiten mit dem Modell allein nicht getan. Was uns die Geschichte der Kunst als unentbehrlichen Träger des Schönen zeigt, ist der Empfindung Tiefe, die den Künstler zu seinem Modell zieht; der Umfang seiner Liebe oder seines Hasses, einer Empfindung, stark genug, ihn von dem Irdischen loszureissen, um das Ideal mit der Seele zu suchen. Daran fehlte es den Vielgerühmten. Ihre Biographien setzen sich aus den Skalen ihrer Bilderpreise zusammen. Sie waren alle anfangs billig und wurden mit den Jahren teuer.

Eine Kunstgeschichte, die sich auf das Porträt beschränkt, hätte zur seltensten Volksgeschichte werden können. Wir erfahren nicht wenig vom 15. Jahrhundert an aus den Bildnissen grosser Meister. Kaum haben drei Jahrhunderte so viel Porträts geschaffen als die Schule Sir Joshuas in fünfzig Jahren. Und doch stände es schlimm um England, wenn man sich auf das beschränken wollte, was die Bilder verraten. Sie widersprechen allen gerechten Vorstellungen von der Art des Volkes, das in hundert ernsten Fragen europäischer Kultur dem Kontinent voranschritt. Man denkt sich den Engländer gern als City-Kaufmann, nüchtern, praktisch, auf

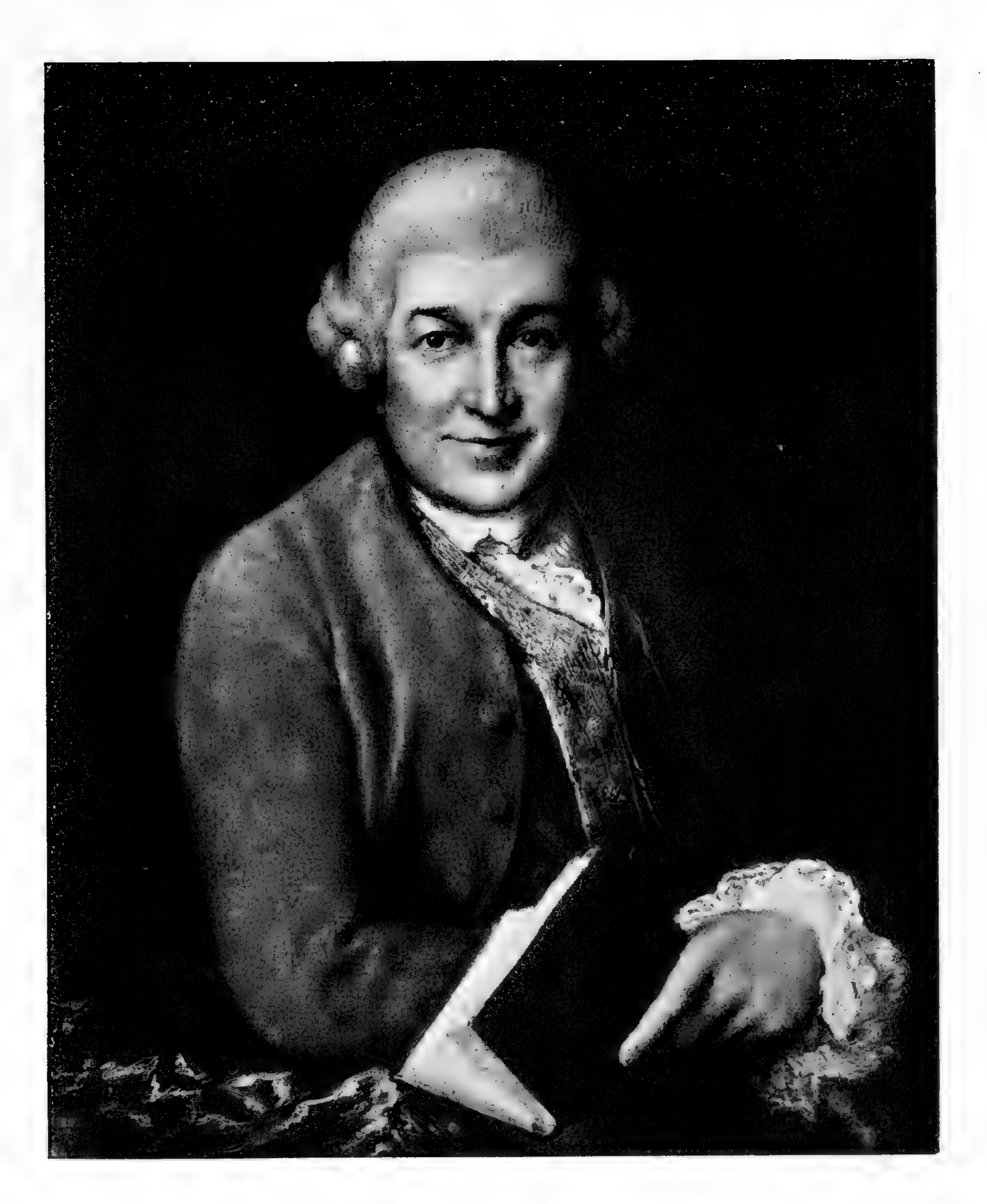
reale Dinge gerichtet, streng organisiert, präzise und lobt seine Ehrlichkeit. Man kennt seine Liebe zur Natur, zur natürlichen Lebensführung, zur Heimat. Wer nur einen Tag mal in London unter den Städtern oder auf dem Lande unter Landleuten war, ahnt die Art des Volkes, die alle Kreise durchdringt und noch verhältnismässig wenig von der Differenzierung angegriffen ist, die in anderen Völkern von der Teilung der Arbeit und der sozialen Geschäfte vollbracht wird. Stets bin ich aufs neue erstaunt, von dieser Treue des Engländers zu sich selbst so wenig in der englischen Kunst zu finden. Nicht nur in der des 18. Jahrhunderts; es scheint fast, als sei die Untreue seit Reynolds noch gewachsen, als seien die Geschickten, die dem 18. Jahrhundert die Maske malten, immer noch wahrhafter als ihre Nachfolger im 19. Jahrhundert. Eine ganz dem Leben abgewandte Kunst tritt uns entgegen, nicht aus Fleisch und Blut, sondern aus flauen Gedanken gemacht, trockenen Büchern und kraftlosen Empfindungen nachgedichtet. Nicht des grossen Shakespeares Inbrunst diente als Muster. Wie Bücher für Backfische lesen sich diese Bilder, Romane für kurzdenkende Ladies, die vom Mann ein wohlsitzendes Beinkleid, von seiner Liebe den schwärmerischen Aufschlag betörter Knabenaugen erwarten. Man kann an der Wohltat rationellen Lebens, für die Kultur eines Volkes, wenn anders Kunst als Kultur gilt, irrig werden.

Wie unendlich gesünder, wie viel naiver und robuster sieht neben den englischen Kostümmalern das vielverlästerte Dix-huitième diesseits des Kanals aus. Man findet hier nur in Greuze die fatalen Eigenschaften der Engländer, und diesen kann man ruhig aus der Geschichte streichen, ohne den Reichtum zu mindern. Auch die Watteau, die Lancret und Fragonard nahmen ihre Modelle von keiner tiefen Seite. Sie verfuhren damit, wie ihre leichtbeherzte Zeit mit allen Dingen. Man machte aus frivolen Scherzen Kunst. Rembrandt und Velasquez hätten nicht gefallen. Aber der Leichtsinn hatte System; er war echt und darum, wenn bedauerlich für die Moral, erspriesslich für die Kunst. Man gab sich, wie man war, nicht, weil es so sein sollte, sondern, weil es Vergnügen machte, so zu sein. Die Malerei war das echte Kind ihrer Zeit, die so dachte, wie man malte und, solange die Sonne über dem lustigsten aller Königreiche schien, keine Veranlassung hatte, anders zu denken. Der Leichtsinn ging den Menschen durch und durch und war deshalb ohne Sentimentalität. Das Sentimentale war aus Geschmacksgründen unmöglich. Man wollte alles leicht und gefällig, alles, nicht nur die Schäferstunde. Leichte Dinge leicht vorzutragen, war die Kunst. Die Seide durfte nicht wie Papier knistern und das Fleisch nicht wie Porzellan aussehen. Nicht aus Moral, sondern aus Liebe zum Schönen waren die Künstler ehrlich, ehrlich bis zu dem Grade, alles sehen zu lassen, was sie schön fanden. Und weil dieses Ideal gesund war, liess es sich differenzieren, und daher kam es, dass man weniger daran dachte, die Schönen zu putzen, als die Bilder. Die entscheidendsten Werke der Zeit sind keine Porträts, sondern Genreszenen, und diese Genreszenen sind bessere Bildnisse als die eng-

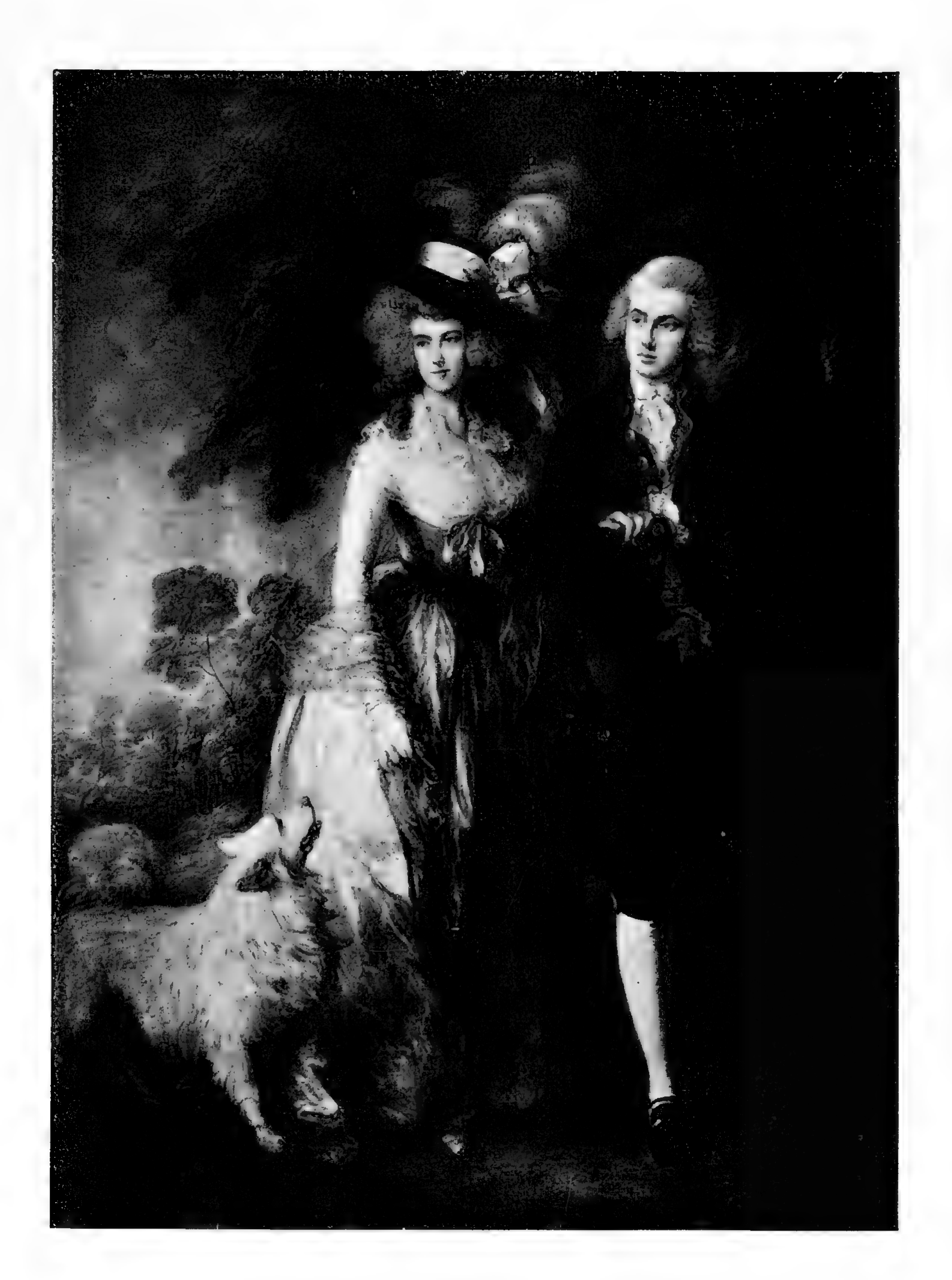
lischen Porträts. Stärkere Konsequenz im Zeitfühlen gibt den Franzosen den Vorrang. Das Individuum erscheint in ihren Szenen nichts weniger als heroisch, bleibt aber auch von der unfreiwilligen Komik des englischen Posen-Heroismus bewahrt. Man mag es sogar Puppe nennen — das was der Mensch im Spiegel jener französischen Weltanschauung wirklich war — und mag bedauernd erkennen, dass dieser Typus nicht auf den Höhen der Menschheit wandelte; und wird trotz alledem zugeben müssen, dass die Bilder, die diesen Typus verewigten, vortrefflich waren.



Gainsborough: The blue Boy. Um 1770.
Sammlung Duke of Westminster, London.

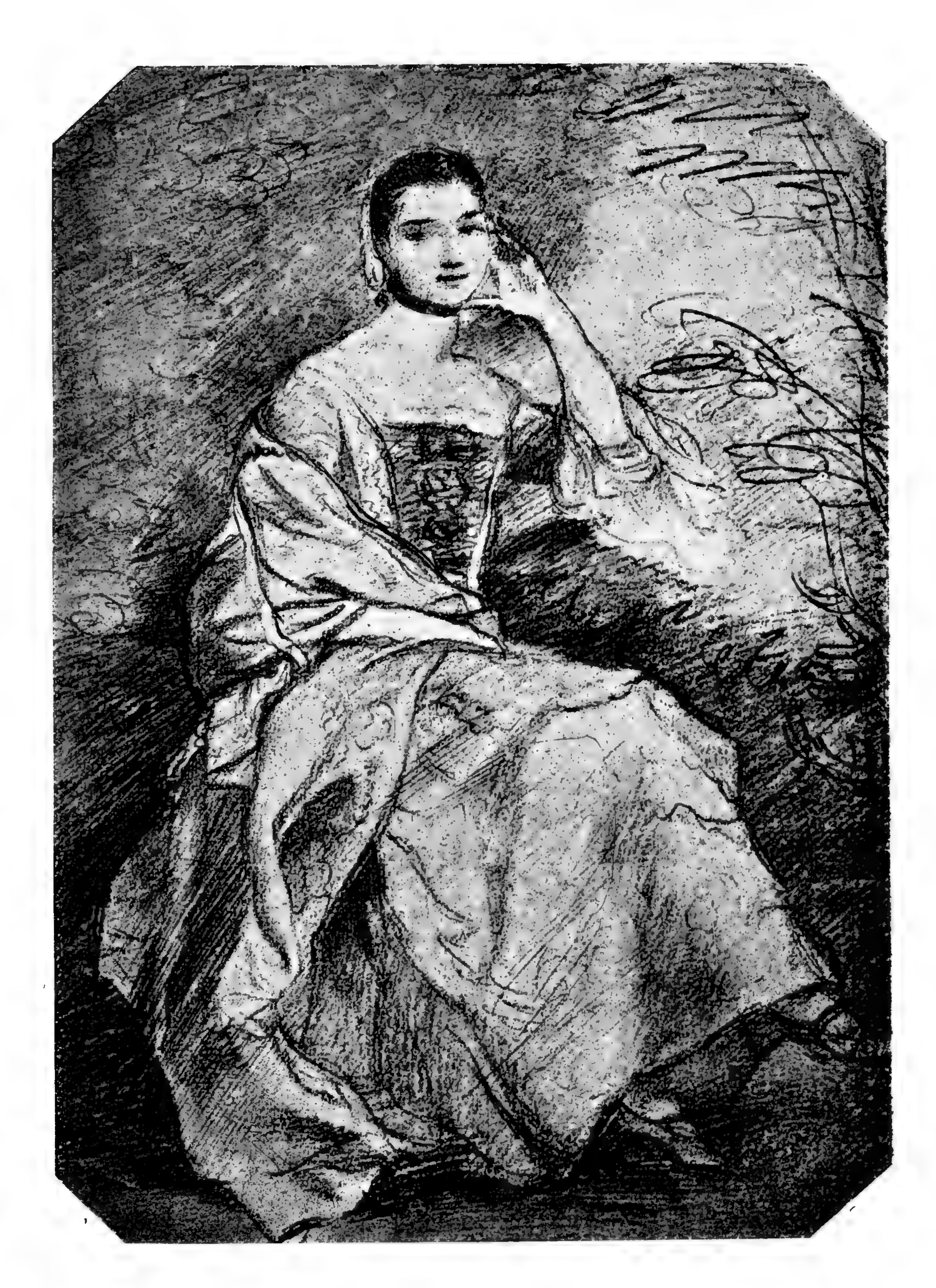


Gainsborough: **D a v i d G a r r i c k.**
Sammlung F. Fleischmann, London.



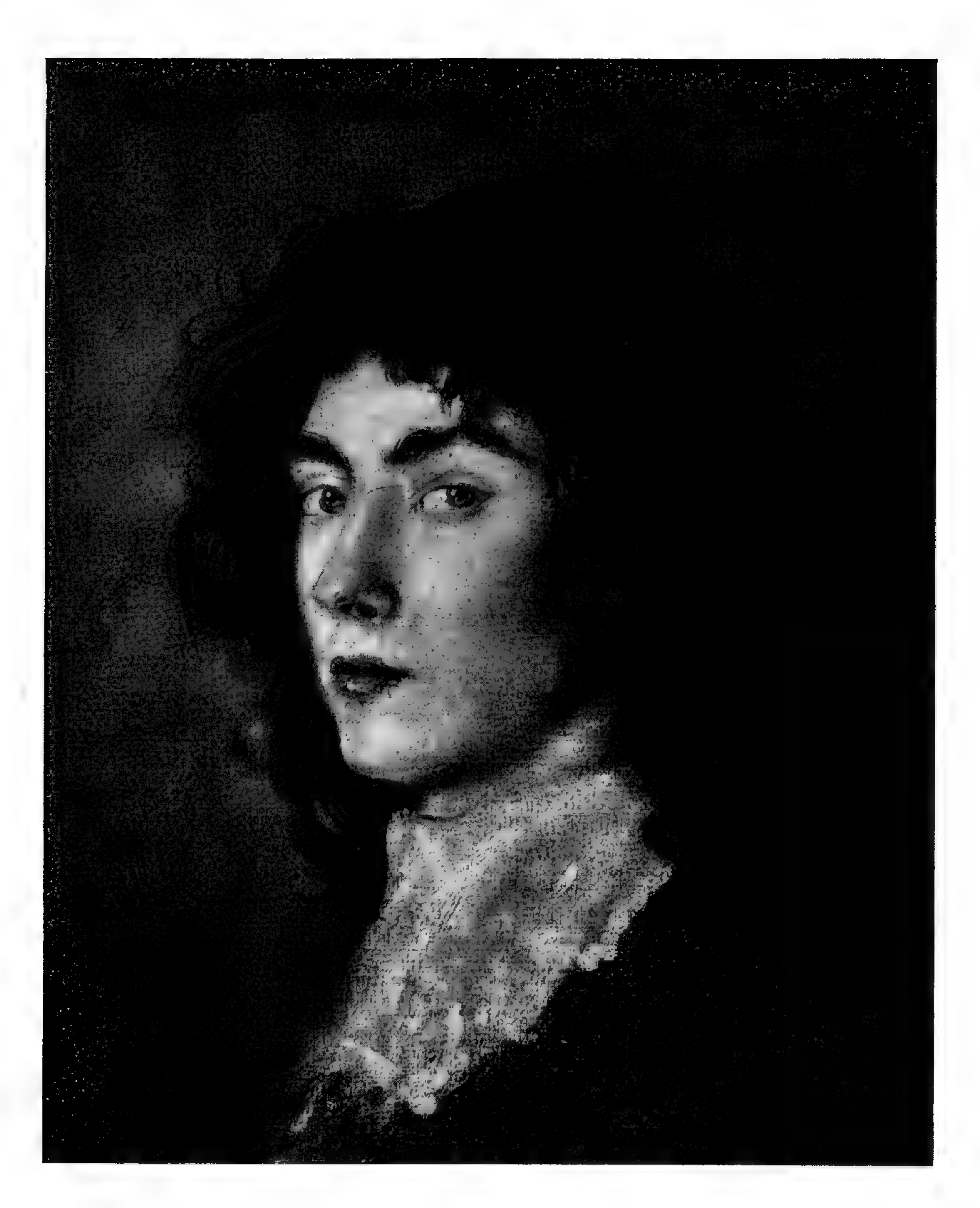
Gainsborough: The Morning Walk.
Sammlung Lord Rothschild, London.





Gainsborough: S t u d i e. 1760.
Sammlung J. P. Heseltine, London.





Gainsborough: Gainsborough Dupont.
Sammlung Sir E. Vincent, London.



Gainsborough: The Pink Boy. Um 1770.
Sammlung Baron Ferdinand de Rothschild, London.



Gainsborough: Lady Sheffield.
Sammlung Baron Ferdinand de Rothschild, London.

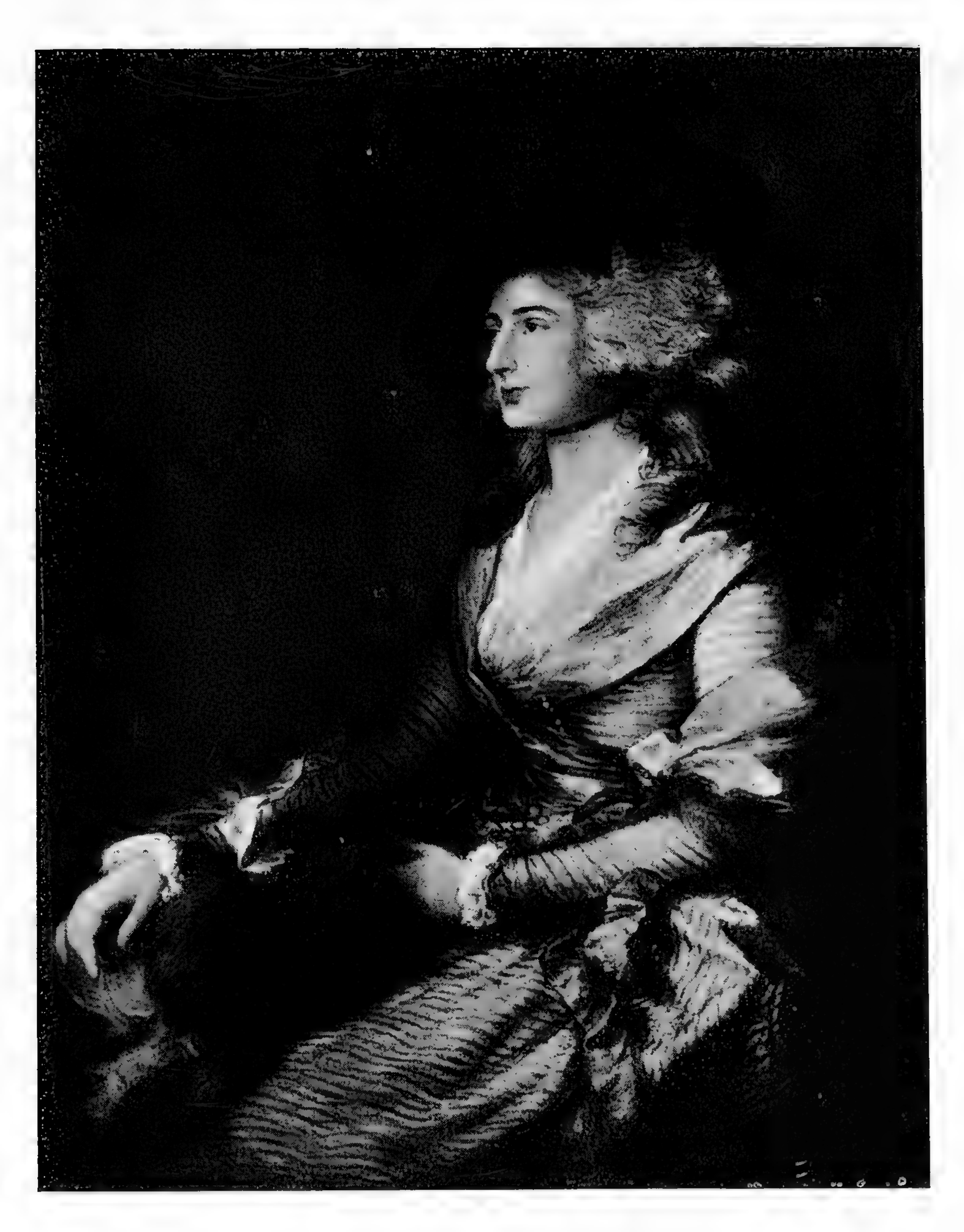


Gainsborough: Mrs. Robinson.
Wallace Collection, London.



Gainsborough: Die Töchter des Künstlers. 1758.
South Kensington-Museum, London.

X



Gainsborough: Mrs. Siddons.
National Gallery, London.



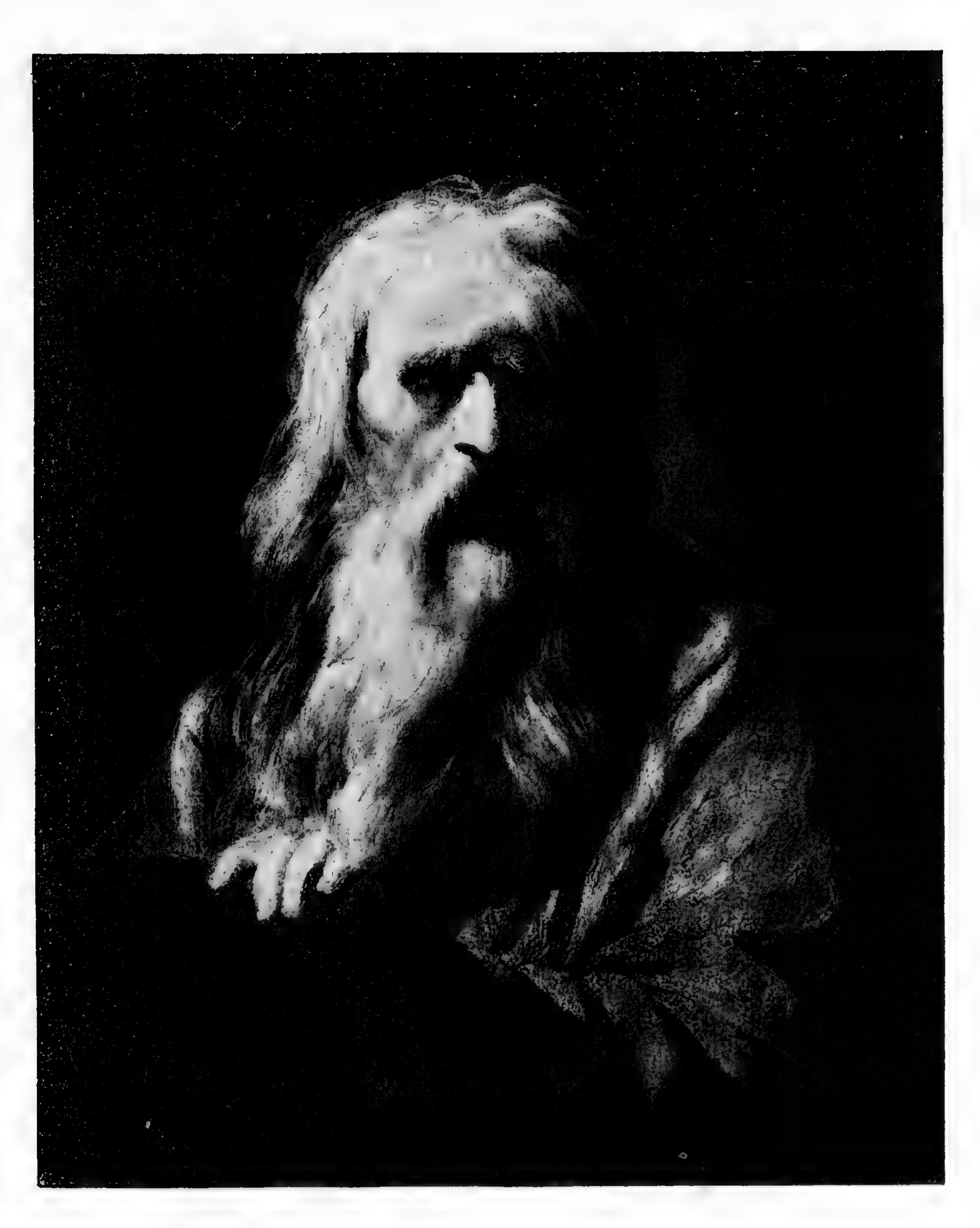


Reynolds: Selbstbildnis.
Sammlung Earl of Crewe.





Reynolds: Countess Spencer.
Sammlung Earl Spencer.

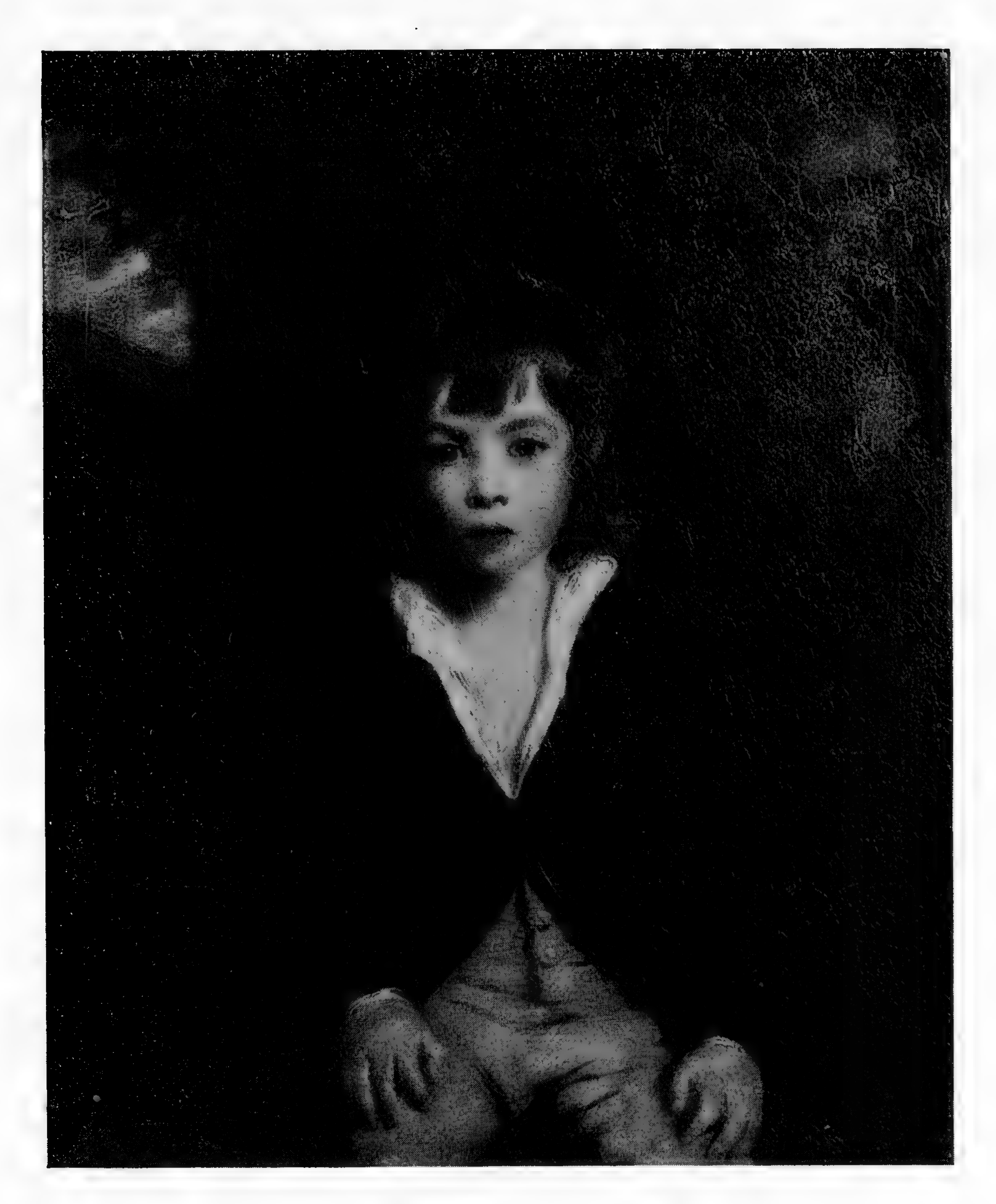


Reynolds: W h i t e.
Sammlung Earl of Crewe.

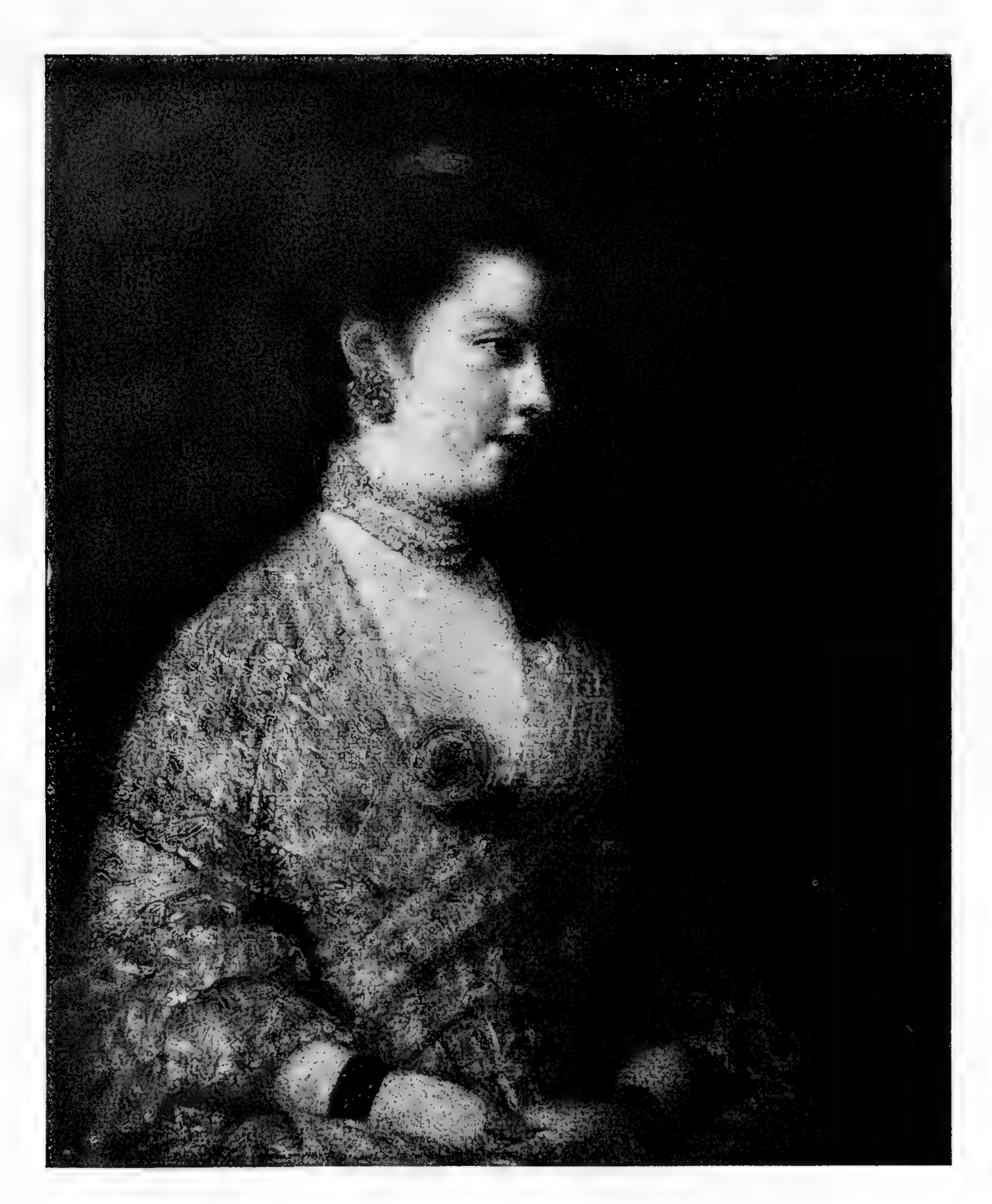


Reynolds: Viscountess Crosbie.
Sammlung Sir Charles Tennant, London.





Reynolds: Master Bunbury.
Sammlung Sir Henry Bunbury.



Reynolds: Marchioness of Tavistock.
Sammlung L. Raphael, London.



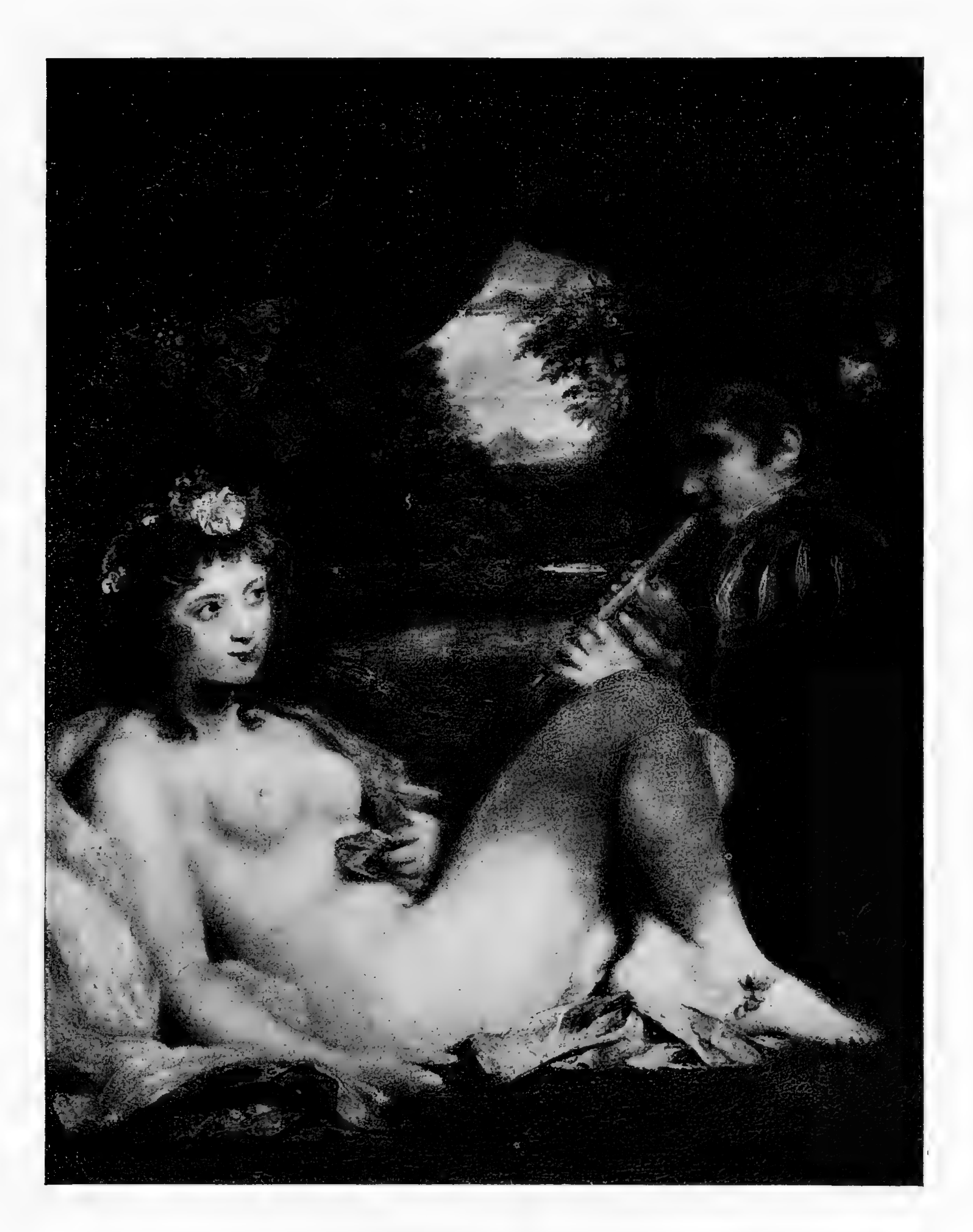


Reynolds: Nelly O'Brien.
Wallace Collection, London.



Reynolds: L a d i e s d e c o r a t i n g.
National Gallery, London.





Reynolds: V e n u s.
Sammlung Sir Cuthbert Quilter.



WILSON UND GAINSBOROUGH



Der Massenbetrieb der Portrait-Manufacturers hat nicht nur Hogarth, sondern noch gründlicher einen seiner Freunde im Schatten gehalten, der der englischen Kunst von einer anderen Seite zu Hilfe kommen wollte: Richard Wilson. Es freut uns, dass die beiden befreundet waren. Wir erkennen besser daraus als aus vielen anderen biographischen Notizen den Umfang der Anschauung Hogarths und es freut uns, dass, geradeso wie er, Wilson die Abneigung der anderen zu tragen hatte. Dass Hogarth nicht grössere Hindernisse in den Weg gelegt wurden, verdankte er seiner gesalzenen Satire. Bei Wilson fiel diese weise Vorsicht fort; vor dem stillen Träumer brauchte sich niemand zu fürchten. Die Folge war, dass er noch im Alter, trotz seiner Zugehörigkeit zur Akademie, mit dem Hunger zu kämpfen hatte. Reynolds hatte für diesen Kollegen nicht mal seine gnädige Duldung übrig. Doch war, was Wilson tat, schliesslich nichts anders, als was der Akademiepräsident eifrig allen Schülern empfahl und selbst praktizierte: die Propaganda für edle Meister der Vergangenheit. Nur dass sich der Landschafter dabei auf ein gänzlich verachtetes Gebiet verirrte und logischer, weniger raffiniert und dafür menschlicher vorging.

Eine brutale Stofffrage hatte das Plagiat der Porträtisten geheiligt. Weil sie englische Ladies und Gentlemen malten, war es gut so. Dagegen schickte Georg III. dem armen Wilson das bestellte Bild mit den Gärten von Kew zurück, weil er nicht nur eine Landschaft in italienischem Stil, sondern eine italienische Landschaft erhalten hatte.

Wilson hatte als Porträtmaler angefangen. Seine frühen Bildnisse zeigen, dass er nicht weniger gut als einer von den vielen sein Haus damit zu bestellen vermocht hätte. In Venedig war er zu Zuccarelli gekommen, in Rom zu Joseph Vernet. Dieser bestimmte ihn. Seine Anfänge lassen sich ähnlich an wie die Corots. Was ihm fehlt ist die Fortsetzung. Der Mangel zwingt uns, das Gebotene vorsichtig einzuschätzen, auch wenn man sich nicht der Einsicht verschliessen kann, dass eine Instinktgemeinschaft mit den Seinen, die Corot den Weg erleuchtete, vielleicht auch Wilson auf die Höhe gebracht hätte.

Als er glücklich tot war, versuchte ihn der Nationalismus zu einem englischen Claude zu machen. Als solcher gilt er noch heute. John van Dyck meint, dass er

Claude übersetzte, ihn anglisierte, genau so, wie ein Jahrhundert vorher Salvator von Ruysdael in das holländische Idiom übertragen wurde.[1]) Eine etwas kühne Behauptung. Wilson übersetzte allenfalls einen Both,[2]) an den seine grösseren Bilder, einen Joseph Vernet, an den seine kleineren Bilder anklingen, d. h. Leute, die ihrerseits bereits Uebersetzer waren. Und er tat es nicht wie ein Ruysdael, in dem das Vorbild vollkommen verschwindet. Dafür hätte nicht nur Wilson eine andere Persönlichkeit, sondern die englische Kunstsprache mächtiger sein müssen. Zu der vollkommenen Absorption klassischer Formen hat in neuerer Zeit keine germanische Kunst die notwendige Stärke besessen. Wilson dachte auch gar nicht daran. Sein Temperament trieb ihn nicht zur Rolle einer grossen Persönlichkeit, für die der Umfang seiner Begabung nicht ausgereicht hätte. Er war ein zartbesaiteter Spieler, es lag ihm weniger daran, zu spielen, als sich spielen zu lassen. Von Claude hatte er so wenig wie möglich. Der kristallklare Aufbau einer kühlen Harmonie war seinem innersten Wesen fremd. Mehr lockte ihn der verschwiegene Reiz der Poussinschen Atmosphäre. Sir George Beaumont, der schlechte Maler und feinsinnige Sammler, verstand den Zusammenhang, als er die Werke seines Landsmannes, leider nicht die besten, mit ihrem Vorbilde, der kostbaren kleinen Landschaft Poussins „Phocion" vereinigte, um sie nachher dem Staate zu vermachen. Diese anspruchsloseste Erfindung des grossen Franzosen, die man mit Unrecht über der Pracht der Bacchanalien übersieht, in der der klangvolle Reim der seligen Gestalten noch in die Dämmerung des Waldes verbannt ist und nur die holdeste Einfalt unberührter Natur entscheidet, enthält die Welt, in der sich Wilson am glücklichsten fühlte. Nie gelang ihm das grosse Format und die grosse Geste. Wo er sich an die Episode wagt, wie in der Zerstörung der Niobiden, wird er unerträglich und sagt die unglücklichsten Verirrungen der englischen Schule voraus; wo er über das kleine Format hinausgeht, wird er zerrissener als Dughet in seinen schlimmsten Sachen. Seine Materie ist wie ein dünner Schleier, den man nicht dem Winde aussetzen darf. Es gilt von ihm, was schliesslich von allen seinen französischen und holländischen Kollegen ähnlicher Geistesart gilt. Aber wo er sich beschränkt und seinen Schleier zwischen enge Grenzen spannt, darauf achtend, dass genug Stützpunkte, hier ein Stückchen Ruine, dort ein paar Bäume, im Hintergrund die freundlichen Umrisse einer Bergkette ihn tragen, da gelingt ihm jener erquickende Reiz stiller Bilder, der unsere Nerven wie mit weichem Flaum umhüllt und Behagen in die Seele giesst. Hier erreicht er sogar zuweilen, wie in der vor kurzem in die Berliner Galerie gelangten Landschaft, eine den holländischen und französischen Eklektikern weit überlegene Struktur der Arabeske, die mehr an die Glanzzeit Hollands als an die Decadence des 18. Jahrhunderts erinnert.

[1]) Old English Masters, Macmillan & Co., London 1902, p. 72.

[2]) Vgl. die Landschaft der Sammlung van der Hoop des Amsterdamer Rijksmuseums (Nr. 591), die bei Six, die im Haag (Nr. 21) etc.

Sicher kein Riesengenie, kein Original mit blitzenden Seiten, ein Nachdichter, der nie die Abhängigkeit verleugnet. Aber eine vornehme Gestalt, unfähig jeder Verstellung, die gelassen ihre Herkunft sehen lässt und sich so gibt, nicht aus niederer Spekulation, sondern, weil es ihrem innersten Wesen entspricht. Es ist keine Nuance, was zwischen seiner Art und der seiner bildnismalenden Zeitgenossen entscheidet, sondern derselbe tiefgehende Unterschied, der sich zwischen niederer und vornehmer Gesinnung auch da noch zu erkennen gibt, wo die Gesten Aehnlichkeit haben. Der junge Delacroix schrieb einmal an einen Freund über den Unterschied zwischen guten und schlechten Künstlern, dass die guten die wahren Weisen seien, die unschuldigen Geniesser ihrer Seele und ihrer Fähigkeiten; die schlechten nannte er die Toren, die auf ihre Marotte stolz sind und ihre Zeit und ihr Gewissen der Manie anderer Leute opfern.

Die praktische Folge war, dass Wilson mit seiner Art gelang, einige Grundelemente der Landschaftsmalerei sicher zu stellen. Seine Empfindung war zu aufrichtig, um nicht da, wo sie ein von ihrer Kraft zu bewältigendes Problem vor sich hatte, die Gültigkeit ihrer Anschauung zu beweisen. Er zeigte mit simplen Mitteln, was in der Landschaft die Luft bedeutete und die Organisationsmöglichkeiten durch wohlgebaute Pläne, wies auf die Degradation der Farben und vor allem auf die stilbildenden Folgen der Beleuchtung. Und so überzeugend war seine schlichte Art, dass ihm, ohne dass er es ahnte, gelang, in das kunstarme Land, in die vorzeitig schnödem Egoismus überlieferte Kunst den Samen einer unendlich fruchtbaren Entwicklung zu pflanzen. Der verachtete Hungerleider wurde der Gründer einer Schule, die den bunten Plunder der Portrait-Manufacturers, vor dem sein Dasein erblasste, weit hinter sich lassen sollte. Er, dem man nie die schwärmerische Liebe zu dem Lande jenseits der Alpen verzieh, lehrte seine Nachfolger mit eigenen Organen zu handeln.

Gainsborough gab als zweiter hier, und anders als im Reigen der Bildnismaler, seine Stimme ab. Nach seinem eigenen Geständnis malte er Porträts des Geldes wegen, Landschaften, weil es ihn freute, und die Verschiedenheit dieses Antriebs kommt in den Bildern zum Vorschein. Unter Landschaften verstehe ich natürlich nicht die Bilder, in denen das Landschaftliche nur dazu dient, um ein Bildnis oder eine Genre-Szene einzurahmen. In manchen Fällen wird die Grenze schwer zu ziehen sein. Das Typische entscheidet. So können weder „Der Erntewagen", noch das „Idyll" mit dem Blick auf Bath, beide in der Sammlung Lord Swaythling, oder verwandte Werke zur Beurteilung dieses Gebietes herangezogen werden. Der Landschafter, den ich meine, hat fast nichts von dem Bildnismaler, nicht die Geschicklichkeit im Einzelnen, nicht die Grazie und den Pomp der Geste, nicht mal die Leichtigkeit des Vortrags. Ein ungelenk ringender Geist hält hier die Palette, quält sich mit dunklen Farben, die das Bild in formlose Nacht zu verwandeln drohen, mühselig, wie ein schwer belasteter Fussgänger mit

keuchender Brust einen Weg durchs Dickicht bahnt nach dem schwachen Licht in der Ferne. Aber die Landschaften haben eins, was die Porträts nicht haben: Gesichter. Sie sprechen mit uns in menschlichen Lauten, und wir hören den stotternden Sätzen der Empfindung lieber zu als der glatten nichtssagenden Phrase. Ein ungewohnter Ernst führt das Wort. Man lernt den Empfindsamen kennen, der die Musik über alles liebte. Auch in allen Bildnissen steckt ein Hauch von Schwermut, aber er ist dort mehr der höhere Schmuck der Toilette, mehr zum Genre als zum Menschen gehörend. Hier dagegen regt sich des Künstlers Seele. Man könnte einwenden, dass uns die Empfindsamkeit in einer Landschaft an sich angenehmer berühre als die im Bildnis und dass nach den vielen sentimentalen Porträts der englischen Schule schon die Abwechslung des Genres wohltue. Aber was wir „sentimental“ in dem wegwerfenden Sinne nennen, ist gerade in den Bildnissen Gainsboroughs kaum zu spüren. Er war viel zu elegant und geschmackvoll, um in die Falle zu gehen, der Reynolds gröbere Art nur zu leicht unterlag. War mehr Rokoko als die Leute, die er darstellte, und seine Ueberlegenheit — freilich auf einem Niveau, das sich nicht auf die Höhen des Menschlichen stützte — kommt gerade darin zum Vorschein, dass von ihm ein ähnliches Fluidum ausging, wie von Watteau. Er machte Stil. Und zwar nicht nur als Porträtist. Wie man von Gainsborough-Hüten spricht, könnte man von Gainsborough-Landschaften reden. Auch in diesen steckt der Schnörkel. Das braune Blätterwerk ist im Detail mit derselben rokokohaften Flüchtigkeit skizziert, dem Decor für die Hintergründe der berühmten Bildnisse, wo die Bäume nur als Kulisse dienen. Aber das Verhältnis des Ganzen zum Detail ist in den Landschaften vollkommen anders geworden. Nicht nur das Blätterwerk, sondern das ganze Bild dient einem kräftigeren Impuls, und das Empfindsame daran verdankt einem stärkeren Hervortreten der Persönlichkeit die Entstehung. Dass in dem einen Genre wie in dem anderen Anklänge an das Rokoko mitwirken, macht beide so wenig ähnlich wie einen Wilson und einen Boucher. In dem einen ist das Rokoko das letzte Ziel der Gestaltung, in dem anderen das zufällige Rankenwerk der Zeit. Hier erschöpft es nicht nur nicht das Wesentliche des Falls, sondern erscheint geradezu als das kontrastierende Element, gegen das die Persönlichkeit kämpft. Dass wir den Kampf spüren, ist der Vorzug der Landschaften Gainsboroughs, und der geht nicht unter dem Eindruck verloren, dass der Kampf nicht immer siegreich entschieden wurde, dass dem Maler nicht gelang, die Erscheinung in der relativen Abgeschlossenheit der Bildnisse vorzuführen. Nur, weil er die Aufgabe zu leicht nahm, kam der Porträtist zur Vollendung. Andere zeigten, dass man mit noch geringeren Ansprüchen eine äusserliche Fertigkeit des Werkes zu erreichen vermag.

Gainsborough begann seine Künstlertätigkeit mit Landschaften, bevor er van Dyck gesehen hatte. Man zitiert holländische Vorbilder, zumal Wynants und kann noch alle die dazu nennen, denen Wilson nahestand. Aber es scheint mir, dass

er mehr als diese Leute die Natur kopierte. Und zwar nach der Art eines jungen Menschen, der die Natur nicht als Ganzes sondern als Einzelheit betrachtet. Er sagte selbst, als er, noch nicht zwanzig Jahre alt, die Wälder von Suffolk durchstreifte, dass es keinen „picturesque clump of trees, nor even a single tree of any beauty, no, nor hedgerow, stem nor post"[1]) in seiner Heimat gab, die er nicht auswendig gewusst hätte. Diese Einzelheiten stellte er dann zu Bildern zusammen, bei denen ihm das Schema Wynants' half. Solche Kompilationen haben wir in der Landschaft der Galerie von Dublin und in dem typischsten Werk der Frühzeit „Great Cornard Wood" der National Gallery vor uns, beide noch vor 1750 entstanden, als Gainsborough wenig über zwanzig Jahre zählte. Kein Wald, sondern ein Durcheinander wohl studierter Bäume. „Great Cornard Wood" ist nicht ein Bild, sondern mindestens zwei, von denen das eine, die grössere linke Hälfte, von Anmut voll ist. Die helle Farbe trägt noch dazu bei, die Zerrissenheit zu vergrössern. Das Werk ähnelt Wilson, wie das Debut eines unbeholfenen Autodidakten einem feinen Eklektiker ähneln kann. Ausserdem liegt der Unterschied in der Abwesenheit italienischer Reminiszenzen. Gainsborough war nie in Italien. Das schädigte ihn, weil ihm vielleicht deshalb die Kunst, mit Plänen zu wirtschaften, entging. Es nützte ihm, weil er von den Verführungen Wilsons bewahrt blieb. Wenn es ihm nicht gelang, die Entwicklung vom „Cornard Wood" zum „Market Cart" mit lediglich heimatlichen Traditionen durchzuführen, und wie hätte er das mit den Erfahrungen seiner Landsleute vermocht, hielt er sich mindestens in seinen Breiten, löste das Problem als Nordländer und auf die einzige Weise, die von seinen Landsleuten ausgebaut werden konnte. Die Sonne Italiens liess sich nie nach England verpflanzen. Es ist nicht richtig, dass Wilson Claude anglisierte, aber man kann sagen, dass Gainsborough Wilson zum Engländer machte. Er entfernte aus der Ueberlieferung das, was man Claude zuschrieb, nicht nur indem er Wilsons Bajaderen und träumerische Wanderer südlicher Herkunft durch eine ganz und gar heimatliche Staffage ersetzte, sondern auch durch eine aus Beobachtung der englischen Landschaft gewonnene Modifikation der ganzen Anlage. Die National-Gallery besitzt alle entscheidenden Dokumente dieser Entwicklung. Die Linie geht nicht ganz gerade, sondern macht mehrere Kurven, weil sie aus fast heterogenen Impulsen entstand, und wir vermögen um so weniger, sie mit Bestimmtheit darzustellen, weil die wenigsten Daten der Bilder bekannt sind. Die kleine Ansicht von Dedham, mit dem Wald im Vordergrund und dem Blick auf die vom Wald eingebettete helle Kirche im Hintergrund ist einer der Höhepunkte. Sie wirkt neben den besten Wilsons wie Natur neben Konstruktion, und dabei möchte ich der leichten, von echter Poesie geschaffenen Baukunst Wilsons mehr Reize zusprechen als es gewöhnlich geschieht. Die Be-

---

[1]) Zitiert u. a. von Armstrong: Thomas Gainsborough (London, Seeley & Co., 1894), p. 14.

ziehung zwischen den beiden ist deutlich, der Weg zu der kleinen „Landscape with figures“ des älteren, wo sich am sonnigen See die Mädchen zum Bade entkleiden, oder zu der reizenden Perspektive mit der Ruine im Vordergrund und dem obligaten Turm im zweiten Plan, leicht zurückzuverfolgen.[1]) Und während von den feinsinnigen Gedichten Wilsons unsere zierlichsten Empfindungen geweckt werden wie von gewissen englischen Gedichten unserer Zeit, die nur Spiel, nur Rhythmus sind und ihre Schönheit nicht mit der Darbietung, sondern mit dem Verschweigen der Empfindung erreichen, fühlen wir vor dem „Dedham“ Gainsboroughs ein innerliches Mitleben. Auch der Nicht-Engländer glaubt hier Heimatsklänge zu hören, so stark wirkt die Liebe zum Boden, die das Bildchen hervorbrachte. Und es ist nicht nur die sentimentale Wirkung des „good, kindly, happy man“, von dessen Bildern Constable sagte, „On looking at them we find tears in our eyes and know not what brings them“, sondern es bleibt hier all das Zierliche Wilsons erhalten, das die Empfindung in feine Kanäle verteilt und sich vor der Erregung grob pathetischer Rührung zu hüten weiss. Diese äusserst sublimierte Wirkung versuchte Gainsborough unter dem Einfluss Rembrandts zu verstärken. Es war natürlich, dass der zarte Wilson bei der Konkurrenz nicht standhalten konnte und dass sich Gainsborough immer mehr für den grossen Holländer entschied. Ein Ausgleich so entgegengesetzter Welten wäre auch einem Grösseren nicht geglückt. Rembrandt brachte Gainsborough den Vorteil einer Festigung des Farbigen. Er lehrte ihn, mit grossen Massen zu wirtschaften. Man kann nicht verkennen, dass die Nachteile der Verbindung überwogen. Gainsborough lag die ganze Art der Auffassung fern. Sein leichtherziger Frohsinn und seine nie tiefgehende Melancholie hatten für die Inbrunst Rembrandts keine Organe, und der zärtliche Träumer, der wohl vermochte, Wilson zu veredeln, blieb in dem dichteren Gewebe der stärksten Persönlichkeit unserer Malerei hilflos stecken. Die Beispiele in seiner nächsten Nähe mögen ihm geschadet haben. Obschon er keineswegs in die allgemeine Begeisterung für Sir Joshua einstimmte, konnte er sich doch nicht der Suggestion der vermeintlichen Hilfsquellen seines Kollegen entziehen und fand weder bei Reynolds noch bei einem anderen eine Belehrung, wie die Nachahmung vertieft werden konnte. Seine Entlehnung ist insofern der der anderen ähnlich, als auch er sich mit einem Generalisieren des Vorbildes begnügte. Der grosse Unterschied war, dass ihm das Spekulative ganz fern lag. Er war dafür nicht nur zu ehrlich, sondern zu ungeschickt. Das Argument erschöpft sich nicht mit moralischen Ueberlegungen, sondern hat an dem ästhetischen Resultat gewichtigen Anteil. Denn tatsächlich gab er viel mehr von Rembrandt als sein unvergleichlich geschickterer Genosse und zwar — so paradox es klingt — weil er Rembrandt ferner blieb als Reynolds. Dieser begriff vielmehr die handwerklichen Wirkungen des Vorbildes und gab sich den

[1]) National-Gallery, Nr. 1290 und 301.

Anschein, als käme es ihm darauf an, mit gleichem Reichtum zu wirken, komplizierte damit seine Pose und machte es den Zeitgenossen fast unmöglich, die Hohlheit seiner ganzen Anschauung zu erkennen. Gainsboroughs Landschaften konnte selbst der weitgehende Lokalpatriotismus seiner Landsleute nicht neben Rembrandts Bilder stellen, ohne sich von dem natürlichen Unterschied der Potenzen zu überzeugen, aber diese Landschaften zeigen in unendlich primitivem Umfang dieselbe offensichtliche und elementare Uebereinstimmung der Empfindungen ihres Autors mit der gewählten Form, die Rembrandts Bildern eigentümlich ist. Er malte so, nicht weil ihm das Wirksame der Art auf das Publikum aufgegangen war (die kühle Wertung seiner Landschaften hätte ihn bald eines besseren belehrt), nicht, weil er wie Reynolds diese und viele andere Arten der Nachahmung der Alten beherrschte, sondern weil ihm die Art allein natürlich und rationell erschien. Er begriff Rembrandt mit der ganzen Liebe seines Enthusiasmus, aber begriff ihn wie einer, der nicht aus seiner Haut herauskann, wie ein Mensch, der seiner ganzen Anlage nach Rokoko-Künstler, das Gegenteil Rembrandts, war.

Es bedarf, nicht nur um dem Menschen Gainsborough gerecht zu werden, sondern um die Folgen seiner Kunst zu verstehen, der Einsicht in die psychologische Tiefe dieses Problems. Man muss erkennen, dass die Ferne zwischen Rembrandt und Reynolds den Nachahmer herabsetzt und dass die Mängel Gainsboroughs auf derselben Bahn reinerer, nämlich tragischer Art sind. Nicht ein Manko der Gesinnung hemmte Gainsborough, sondern der Unterschied zwischen Persönlichkeit und Milieu. Er erlebte, was so vielen heutigestags widerfährt, dass der Erkenntnis und dem Willen die natürlichen Entwicklungsmöglichkeiten versagt blieben. Er wollte in eine grosse freie Kunst, in der nur die Persönlichkeit entscheidet, und blieb mit all den reizenden Banden gefesselt, denen der Autor des „Blue Boy“ seine Erfolge verdankte. Reynolds war der modernere der beiden. Nichts fesselte ihn an die Scholle, nicht mal das Rokoko; denn auch dieses schüttelte er ab, sobald es ihm behagte. Er ist der Vorgänger der vielen Zeitlosen, die heute Kunst machen, wie sie morgen etwas anderes machen würden, der rücksichtslose Egoist ohne Gesinnung; Individualist, aber nicht von der Art der grossen Persönlichkeiten, denen die göttliche Hingabe ihres Seins im Kunstwerke gelingt.

Die Schwächen der Landschaften liegen auf der Hand. Gainsborough sah nur den Schatten um die Lichtungen Rembrandts und unterschätzte die gewaltige Glut, die das Dunkel durchleuchtet. Er wählte sich eine freie Stelle im Walde, wo die Kühe zur Tränke kommen oder ein Karren mit farbigen Menschen den Waldweg ausfüllt, und goss dunkle Schatten darum. Das Verfahren gibt schön beleuchtete Gruppen, aber grosse Teile des Bildes werden zum Rahmen verschwendet. Die Sehnsucht nach einheitlicher Aeusserung trieb ihn, das ganze Spiel auf die eine Karte, den Kontrast zwischen Mittelmotiv und dem Schatten zu setzen. Er übersah, dass, wie in der Natur der Wert des Einheitlichen nur durch

die Vielseitigkeit der Wirkungen entsteht, die Kunst nur durch die Mannigfaltigkeit der nach einem Ziele gerichteten Mittel dem Reichtum des Vorbildes nahekommt. Es fehlte ihm die „Variety“ Hogarths. Dieser Mangel hat schon heute viele seiner Bilder materiell zerstört. In der Landschaft der Diploma-Gallery hat das viele Schwarz in der Mitte und auf beiden Seiten die Bildwirkung so gut wie aufgehoben. Es gibt noch schlimmere Beispiele, die wie asphaltierte Flächen mit ein paar hellen Punkten wirken. Nicht das schlechte Pigment trägt allein die Schuld. Es ist, als ob die Natur für die Unökonomik der Kunst Rache nehme. Sie zerstört, was nicht mit tausend Fäden zusammengehalten ist.

Offenbar hatte der Landschafter die Schulden des Porträtisten zu zahlen. Die unverhältnismässige Betonung des Mittelmotivs entsprang dem Standpunkt des irregeleiteten Bildnismalers, der zwischen Figur und Kulisse unterschied und sich hier nur durch die flüchtige Behandlung des ganzen Werkes vor denselben Folgen bewahrte. Hätte sich Gainsborough in den Bildnissen ebenso unbewusst seinem Temperament überlassen und sich nicht mit dem auf das Kostüm beschränkten Scheinleben seiner Geschöpfe begnügt, wäre die Tragik hier ebenso zum Durchbruch gekommen. Nur dem tändelnden Sinn gehorchte die Tonleiter seiner malerischen Mittel. Wie schwach sie war, geht daraus zur Genüge hervor. Ausserdem war das grosse Format dem Künstler im Wege. Es ist kein Zufall, dass die kleinsten Landschaften Gainsboroughs seine besten sind. Seine Skizzen und Studien übertreffen alle Gemälde. Nicht in der National Gallery sondern im British Museum lernt man Gainsborough von seiner besten Seite kennen. Mit ein paar Kohlenstrichen auf einem Stück farbigen Papiers gelang ihm das duftige Spiel, das alle Zartheit seiner Empfindung lückenlos zur Darstellung bringt. In der Sammlung Artur Kay gibt es Landschaften von gehauchter Feinheit, in denen der flüchtige Kreidestrich alle Nuancen der Atmosphäre festhält. Das Figürliche in diesen Blättern ist nicht die isolierte Gestalt, sondern ein dem Rhythmus untergeordneter Teil des Ganzen, durch Beziehungen, ungreifbar wie die Luft, mit der Landschaft verbunden. Es gibt nichts Flüssigeres, Geschmeidigeres als die kleinen lichten Aquarelle, an denen sich später Constable und Turner die Augen aussahen. Cheramy in Paris besitzt ein ungemein reizvolles Beispiel: zwei Reiter auf weissen Pferden in sanft bewegtem Terrain. Es scheint nur Luft und Licht, von einem einzigen blonden Ton gegeben, und doch glaubt man, mit den Reitern in der weiten Ebene zu sein und alles, was sie sehen, zu erblicken.

Ich gebe alle Miss Siddons für ein paar Studien Gainsboroughs nach englischen Dienstmädchen und Bauerndirnen und verkenne nicht, auf wie viel angenehme Dinge man bei dem Tausch verzichten muss. Gewiss haben die Studien nicht die dekorative Geste, die der Wand eines Zimmers wohl steht. Sie möblieren nicht, es fehlt ihnen die Munificenz der pompösen Damen, bei deren Anblick jeden Betrachter die angenehme Empfindung durchrieselt, bei wohlhabenden Leuten

geladen zu sein. Doch wäre der Tausch nicht mehr oder weniger leichtsinnig als der einer vollkommenen handgrossen Zeichnung Rembrandts gegen den prächtigsten Wandschirm aus Alt-Nippon, und niemand wird zögern, dem die aus reinem Instinkt geflossene Dichtung höher steht als die geschickteste Routine. In solchen Blättern allein erhebt sich Gainsborough zur Höhe der alten Meister und nur vor ihnen begeht man keine Blasphemie, die erlauchten Namen zu nennen, die in der englischen Kunstliteratur das Lob der banalsten Gemälde würzen. Nie denkt man an den Meister, dem der malende Landschafter folgte. Es ist bezeichnend, dass kaum eine der gelungenen Zeichnungen Gainsboroughs an Rembrandt erinnert. Wohl aber steigt der Rubenssche Schatten hinter ihnen auf. Derselbe Rubens, den Hogarth erscheinen liess. Auch diesmal wie bei dem Autor der „Progresses" schmiegt sich der gewaltige Schatten nicht in die Linie des Nachkommen. Auch Gainsborough zeigt ein Diminutiv der Züge des Riesen. In einer kleinen Welt und unter veränderten Zeichen glauben wir ähnliches zu finden; ein Nebenfluss jenes breiten Stromes, nicht gewaltig, aber zierlich mit reizenden Windungen und innerhalb niedrigerer, einander unendlich näherer Ufer vom selben Fluss des Elementes.

Die Kunstgeschichte Englands pflegt über dem Einfluss der van Dyck und Rubens zu übersehen, was Rembrandt dem Landschafter gab. Nach ihr besitzt Reynolds allein den grossen Holländer. Selbst Armstrong, der einzige notable Engländer, der sich nicht ganz von der uferlosen Bewunderung der beiden Führer hinreissen lässt, und wenigstens Reynolds gegenüber seine Kritik bewahrt, steht auf diesem Standpunkt. Abgesehen von van Dyck und Rubens, spricht er Watteau einen entscheidenden Einfluss zu und bemerkt Rembrandts Spuren auffallenderweise nur in den Zeichnungen, gerade da, wo mir die Beziehung zwischen den beiden fast zu fehlen scheint[1]). Dagegen hat Armstrong mit seinem Hinweis auf Watteau recht. Sicher sah der Engländer den Franzosen; es ist, wie Armand Dayot vor kurzem schrieb, am deutlichsten in den Bleistiftentwürfen für seine Bildnisse bemerkbar[2]). Nur scheinen mir Armstrongs Folgerungen aus dieser Annäherung verkehrt. Er nimmt Watteau für den heiteren Gespielen des Dixhuitième, dem die Tiefe der Empfindung Gainsboroughs abgeht, und dieses mangelhafte Erfassen des Franzosen ist wohl am meisten daran schuld, dass Armstrong den „Morning Walk" (das bekannte Doppelbildnis bei Lord Rothschild) für das schönste Gemälde seit dem Tode der Rubens und Velasquez erklärt[3]). Auf mich wirken Gainsboroughs Bilder solcher Art mehr wie ungebührliche Vergrösserungen Watteaus, die nur die Formate des Vorbildes, nicht die Werte erweitern. Der

[1]) Gainsborough and his place in English Art. (Ich zitiere die kleine Ausgabe, W. Heinemann, London, 1904), pag. 252, Fussnote.

[2]) In dem Aufsatz über Gainsborough in „L'Art et les Artistes", Nr. 26, Mai 1907.

[3]) In dem oben zitierten Werk, pag. 250.

„Blue Boy“ ist ein vergrösserter „Gilles“, ohne die Atmosphäre. Keines dieser Bilder steigert den Organismus der kleinen Parkszenen Watteaus, keines besitzt den in sich abgeschlossenen Rhythmus eines „Embarquement pour Cythère“, keins ist so frei. Der Frohsinn des „Fêtes Venitiennes“ lässt auf einen tieferen Ernst des Schöpfers schliessen, als die Würde der Gainsboroughgestalten. Es ist eine elementarere Art von Schöpfung.

Der Parallelismus in den äusserlichen Beziehungen Watteaus und Gainsboroughs zur Kultur ihrer Länder springt in die Augen, und vielleicht mag die grössere Fläche, die der Meister des „Blue Boy“ solcher Würdigung darbietet, die Ueberschätzung bewirken. Aber wie wenig hat schliesslich das Rokoko mit Watteau zu tun! Die Stilkritik, die sich an den Schwung der Kleider seiner Figürchen hält, kann sich mit der Betrachtung der Zeichnungen begnügen. Ihr entgeht der ganze Reiz des Malers. Auch Rembrandts Zufälligkeiten haben zur Sanktionierung einer Kostümmode herhalten müssen. Aber die Engländer stellen gerade die Persönlichkeit ihres Lieblings so hoch. Armstrong hält auf Grund dieser Anschauung Gainsborough für den ersten modernen Künstler. Von Giotto bis Hogarth sei die Malerei „a conscious fusion of objectivity and subjectivity“ gewesen. Auf die Frage „Was ist Kunst?“ hätten bis dahin selbst die grossen Künstler geantwortet: „Nachahmung der Natur“. Gainsborough sei es als erstem gelungen, seine eigene Empfindung auf die Malerei zu übertragen und aus der Kraft seiner Leidenschaft das Mass seiner Kunst zu gewinnen[1]). — Fast könnte man aus solchen Darlegungen eine Konkurrenz Gainsboroughs nicht nur mit den Leuten seit Rubens und Velasquez, sondern seit Giotto befürchten. Im Grund war keiner der Grössten unserer Kunst, sondern van Dyck das Urbild Gainsboroughs. Freilich, und darin kann man einer feinen Bemerkung Armstrongs beistimmen,[2]) nicht das Urbild seines Charakters.

Kunst ist erhöhtes Menschentum. Wir lieben an Künstlern wie an Menschen nicht nur was ihnen eigentümlich ist, sondern was ihrer Eigentümlichkeit den Adel verleiht. Den Adel gibt die Konzentration. Doch deckt sich diese nicht mit jeder Anstrengung des Menschen. Sie muss aus dem Wesen der Eigentümlichkeit hervorgehen — wie der Affekt, der bei jedem Menschen verschieden ist, aus der Leidenschaft — und eine Bewegung äussern, die den Gaben die beste Verwendung sichert, die sie schön macht. Keine Verzerrung dient ihr. Künstler sind Springer, keine Seiltänzer. Nur wo das Werk aus der vollkommenen Harmonie des Menschen und seiner Aeusserungsart entsteht, wird es Kunst. Diese Harmonie existiert nicht mit der Gabe, so wenig wir mit der Gabe der Sinne ihren weisen Gebrauch mitgeschenkt erhalten. Sie muss erfunden werden, und hierbei wird nicht nur das

---

[1]) Ebenda, pag. 252.

[2]) Ebenda, pag. 242.

Temperament und andere Eigenschaften des Subjekts, sondern auch das Milieu des Künstlers ihn hemmen oder fördern. Gerade bei so weichen Uebergangsnaturen wie Gainsborough, bei denen sich äusserste Zartheit mit sanguinischem Enthusiasmus paart, wird unendlich viel von den Umständen abhängen, unter denen sie ihr Leben verbringen. Man stelle sich Corot, der in Bildnis und Landschaft gleich gross war, in einer auf Paradeporträts gezüchteten Kunst vor, denke ihn sich unter Leuten, die nur auf dreimal unterstrichene Effekte reagieren. Hätte er den Mut zu seiner Zartheit gefunden; die Ausdauer, diese Zartheit zur Stärke seiner Spätwerke zu verdichten, in deren rembrandthafter Grösse man immer noch das Lockere des Traumes spürt; die unbegreifliche Fähigkeit, mächtig zu werden und gleichzeitig all das Zarte der angeborenen Gabe zu behalten?

Daran mag man denken, um Gainsborough gerecht zu werden. Nicht das Beste des Generösen wurde von den Käufern seiner Bilder geschätzt, und hätte er sich nur mit diesem, seinem eigentlichen Gesicht gezeigt, wäre ihm das Schicksal Wilsons kaum erspart geblieben. Die meisten Landschaften hingen noch, als er starb, in seinem Atelier oder bei seinen nächsten Freunden. Manche hat der Verschwender dem Fuhrmann geschenkt, der die Bilder von Bath nach London zu fahren pflegte. Ein berühmtes Werk gab er für ein Violinsolo her. Fast möchte man so unsachlich sein, zu behaupten, dass nichts der englischen Kunst so nötig war, als das Beispiel dieser Generosität. Unter all den grossen und kleinen Preismachern lebte einer, der mit vollen Händen gab, zu geben suchte und nicht ganz in die plutokratische Tradition des Landes aufging. Der Wille war mehr als das Geschenkte und sollte fortzeugend Gutes gebären. Nicht, dass man seit ihm in England tüchtige Landschaften kennt, ist Gainsboroughs Verdienst um die Kunst seiner Heimat, sondern, dass seit ihm die Treue zur eigenen Ueberzeugung an Boden gewann.

Aus dem Genossen Wilsons war schliesslich der Träger einer entgegengesetzten Tendenz geworden. Kaum mit Bewusstsein. Der Maler des „Great Cornard Wood“ stand dem Vorgänger sicher nicht weniger freundlich gegenüber als der Maler des „Market Cart“. Die Wandlung war ohne dramatische Reaktion vor sich gegangen und hatte, wie wir andeuteten, das eigentliche Wesen Gainsboroughs kaum berührt. Anders die Zeitgenossen. Die englische Kunst war nicht imstande, so objektive Entscheidungen zu treffen wie der Universalismus Hollands zur Zeit eines Vermeer. Es gehörte eine ganz reife Kultur dazu, um mit dem Erbe des grossen Lehrers Vermeer den reinsten Reflex des lichten Italiens zu verbinden. Gainsboroughs Nachfolger mussten sich für den einen oder anderen Weg erklären. Der Ausfall der Wahl verstand sich von selbst, sobald man den latenten Wert der beiden Anschauungen in Betracht zog. Und das war unumgänglich. Ein angesehener Künstler wirkt vielleicht nach hundert Jahren nur mit seinen Werken. Zu Lebzeiten wird die Bewunderung selbst in dem von aller unmittelbaren Tendenz

freien Vorbild das Ideal dem tatsächlich Erreichten voranstellen, und zu Prinzipien bilden, was der Schöpfer selbst zu formulieren unterliess. Hier galt es, englische Kunst oder Eklektizismus. Selbst dem Urteil, das sich nicht lediglich durch den Patriotismus bestimmen liess, entging nicht, dass Wilsons Weltanschauung auf schwachen Füssen stand und seine Kunst ein Einzelfall war, der nur so lange glückte, als er sich innerhalb sehr eng gezogener Grenzen hielt. Gainsborough dagegen war einem Instinkt der Jugend Englands eng vertraut und seine Absicht wirkte so überzeugend, dass man bis heute noch nicht zu einer ernsthaften kritischen Untersuchung seines Werkes gelangt ist. Aber er gehört zu den Künstlern, die selbst mit ihren schwachen Seiten befruchtend wirken, weil ihr Leben mit allen Absichten zu unverhüllt daliegt, als dass nicht offene Augen die Stellen finden könnten, wo das Resultat der Ergänzung bedarf. Die Mängel solcher Meister locken zur Kraftaufbietung wie anderer Tugenden.

So wurde nicht Wilson, sondern Gainsborough der Führer. Die Geschichte hat die Wahl bestätigt, und wenn die Güte der Nachfolger für das Vorbild spricht, hat Gainsborough viel gewonnen. Es ist viel braune Sauce durch ihn in die englische Schule gekommen und es haben nicht nur so behagliche Leute wie Old Crome damit gewirtschaftet. Die Einbildung, im Schatten dem Licht der grossen Holländer nahezukommen, hat noch nach Gainsboroughs Tode viele Bilder gekostet. Aber auch wenn der Nicht-Engländer nicht die Ueberschätzung einer Schule teilt, die so viele Hände und so wenige Köpfe hervorbrachte, nie kann man dem ausserordentlichen Niveau des Malerischen dieser Landschafter den Respekt versagen. Nur aus solchem Niveau konnte der grösste Engländer seit Hogarth, Constable, hervorgehen. Der erste Meister der neuen Blütezeit europäischer Malerei war die reinste Frucht englischen Bodens. In seinem Werk ist nicht ein Atom Wilsons mehr zu spüren. Wir werden zu zeigen versuchen, dass ihm nur, weil er sich ganz jenseits von allem Eklektizismus hielt, die kühne Tat gelang, der das England des 19. Jahrhunderts die schönsten Bilder und die moderne Malerei der ganzen Welt die entscheidendsten Anregungen verdankt.

Es gab Ausnahmen, die sich einen anderen Weg suchten und Wilson näher blieben. Sie liefern die negative Gegenprobe. Auch die blendende Erscheinung Turners widerlegt nicht, dass Gainsborough recht hatte, als er das Heil der Zukunft in den Wäldern der Heimat und in einer schlichten Sprache ersah.



Richard Wilson: Landschaft.





Wilson: Landschaft mit Figuren. National Gallery, London.





Gainsborough: S k i z z e.
Besitzer Galerie Heinemann, München.





Gainsborough: The Watering Place. 1775
National Gallery, London.





Gainsborough: Landschaft. Gegen 1761.
Sammlung Joseph, London.



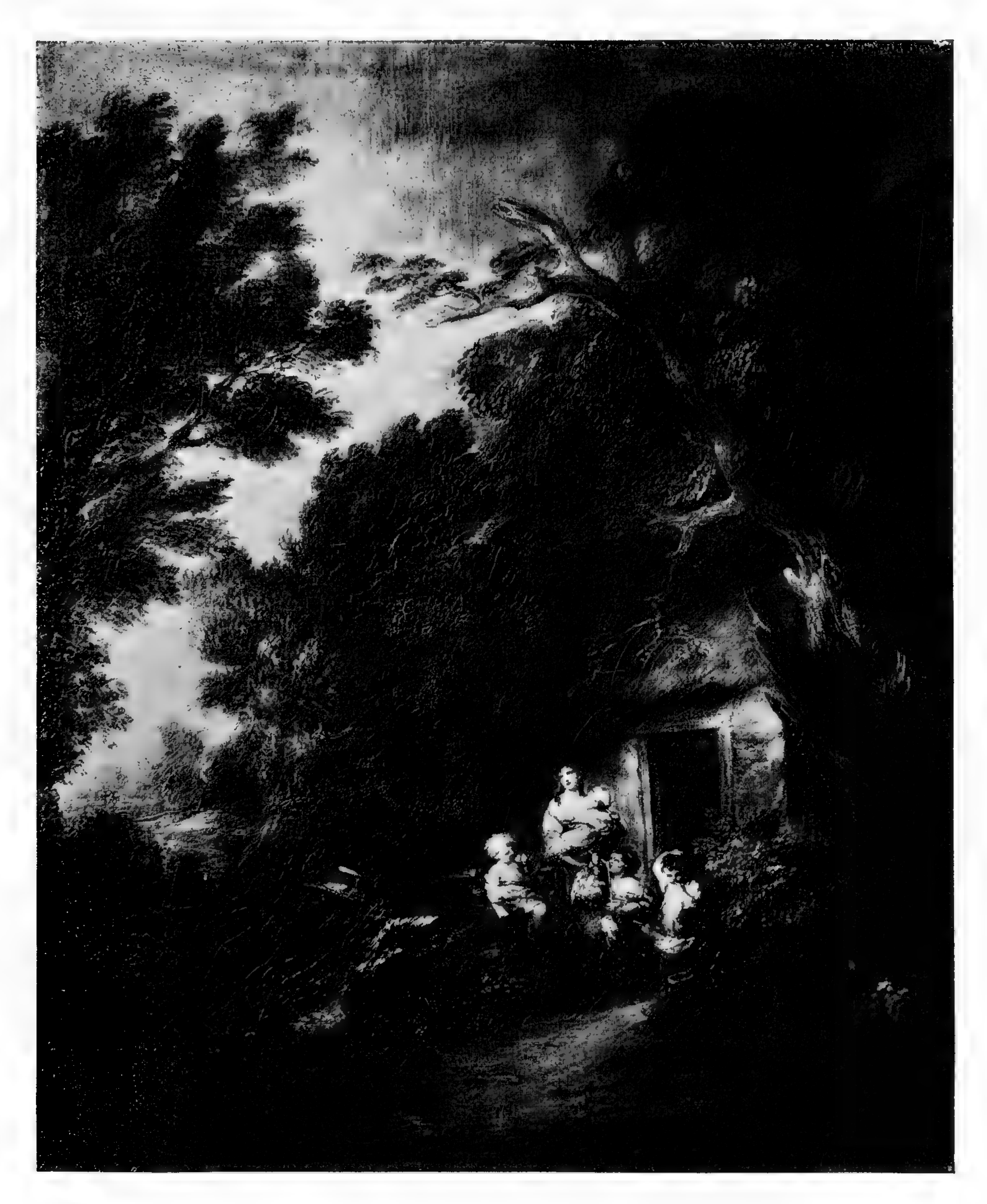


Gainsborough: Great Cornard Wood. Um 1753.
National Gallery, London.



Gainsborough: S t u d i e. Kohle.
Sammlung J. P. Heseltine, London.





Gainsborough: The Cottage Door. 1772
Sammlung Duke of Westminster, London.





Gainsborough: Landschaft. Gegen 1750.
National Gallery, Ireland.





Gainsborough: Landschaft. Um 1750.
Sammlung Sir Charles Darling, London.



TURNER



Dem Prestige Turners kommt der Ausnahme-Charakter seiner ganzen Existenz zu Hilfe. In einem Kreise schlichter Leute, deren Reflexionen man leicht versteht, wird der Absonderliche, der sich nicht so schnell zu erkennen gibt, leicht zum Führer. Neben Turners komplexem Wesen erhält Old Crome einen spiessbürgerlichen Anstrich und Constable wird derb. Die Sentimentalität Morlands, der Gainsboroughs Idyllen verwässerte, war allmählich durchsichtig geworden und genügte nicht feineren Bedürfnissen, und diese Sentimentalität macht uns Lebende so argwöhnisch, dass wir über ihr die Qualitäten eines Malers wie Wilkie nur zu leicht übersehen. Bilder Wilkies wie „The Spanish Girl", bei Lady Tennant in London, zeigen einen bewunderungswerten Koloristen. Was er nur mit dem Werkzeug des Malers, dem Pinsel, zu erfinden wusste, das sichert ihm einen Ehrenplatz in der Malerei Europas. Dass man ihm diesen auf dem Kontinent noch vorenthält, haben nur die Motive seiner bekannten Bilder verschuldet. Neben allen diesen Leuten wirkt Turner wie ein Phänomen. Es fehlt im ersten Augenblick, wenn man in den letzten der englischen Säle der National Gallery tritt, jeder Massstab für seine Art. Man ist nach den ruhigen Bildern der Zeitgenossen auf alles andere gefasst. Der Saal wirkt wie die märchenhafte Schluss-Apotheose einer höchst harmlosen, nichts weniger als phantastischen Geschichte. Bei den anderen stilles Dämmern in Braun und Grau, bei Turner Feuerzauber. Dort heitere Behaglichkeit oder beschauliche Würde und selbst, wo das Drama die ernstesten Register aufzieht, ein beruhigendes Hindeuten auf den versöhnlichen Schluss. Hier eine fieberhafte Erregung, schon in der Idylle von heftiger Hast, im Drama über alle Grenzen drängend, nicht englisch, nicht französisch, sondern exotisch, ohne dass man sagen könnte, welcher fremden Zone solche Farben, solche Gebilde gehören. Wohl wird auf alte Dinge angespielt. Man blickt durch Wolken, die ein Blitz erhellt, auf Fragmente der Mythologie. Aber diese Wegweiser vergrössern nur die Verwirrung, weil wir sie mit Dingen in Verbindung sehen, die ihnen die gewohnte Bedeutung entziehen und den Anschein von Gespenstern geben, die bei hellem Tage herumlaufen. Wo wir einer Szene aus der Odyssee nahe zu sein scheinen, hören wir Kanonenschüsse. Am Himmel Arkadiens wird ein grossstädtisches Feuerwerk abgebrannt unter dem Titel „eine Nacht in Venedig". Wir wissen nicht, ob in dem

Taumel der vom Schneesturm oder vom Samum erregten Lüfte Hannibal oder das Wrack eines Dampfers oder die drohende Geste Poliphems erscheinen wird. Die Atmosphäre des London von heute umhüllt die Gefilde der Hesperiden, und neben dem Tal, wo die Nymphen tanzen, jagt ein Eisenbahnzug, ein neuer Drache Ladon mit den Augen einer richtigen Lokomotive. Stoff genug zur Erregung. Die Zeit Turners bietet kein zweites Beispiel gleicher Merkwürdigkeit. Die Vorzeit noch weniger, auch wenn man die ganze Spanne bis zu den frühesten Kunstepochen durchsucht. Die auffallendsten Phänomene der Spätrenaissance schrumpfen zu harmlosen Spässen zusammen. Die ganze japanische Kunst ist nicht so seltsam wie die Phantasie dieses Einzelnen, und Griechen und Römer zusammen hatten nicht so viel Einfälle wie Turner an einem einzigen Tage. Nur unserer Zeit, der alles gelingt, blieb vorbehalten, ebenso merkwürdige Künstler zu produzieren, und im nächsten Jahre wird uns vielleicht ein Geist beschert, dessen Vielfältigkeit Turner in den Schatten stellt. Denn wer vermöchte die Grenzpfeiler dieser Entwicklung zu zeigen! Man kann mit grösserer Sicherheit vermuten, wieviel chemische Elemente nochmal des Menschen Geist ans Licht ziehen wird, als wie viele Gedankenwelten wir noch von Malern und Bildhauern zu erwarten haben.

Turners Debut war bescheiden und ähnelt den Anfängen Gainsboroughs. Wie dieser begann er mit Wilson. Sein „Diploma-Picture“ — „Dolbadern“ — war eine deutliche Entlehnung, und alle Bilder des Zwanzigjährigen vom Ende des Jahrhunderts stehen dem Vorbild sehr nahe. Sie geben dieselbe Situation, den See, die Ruinen, die Figürchen mit den klassischen Gesten. Doch fällt die Unterscheidung zwischen beiden Künstlern nicht schwer. Der Turner dieser Zeit ist — seltene Ausnahmen nicht gerechnet — ein flaues Spiegelbild seines Vorgängers. Man erstaunt, wieviel Leben Wilson besass, und ist geneigt, seinem Rokoko neue Reize abzugewinnen. Dies Rokoko hat Turner, so scheint es, nicht mit übernommen oder hat es im Verlauf seiner Tätigkeit abgelegt, und daraus könnte seine grössere Selbständigkeit hervorgehen. Ein Rokokomeister im 19. Jahrhundert wäre antiquiert, nicht weiter merkwürdig, und Turner, der Hexenmeister unter den Geschicktesten Englands, ist nichts weniger als altmodisch. Aber in dem Rokoko Wilsons steckt nicht nur das Erkennungszeichen des 18. Jahrhunderts, sondern eine weise Abtönung der Farbe, ein prickelndes Spiel der Pläne, ein aufs Bildhafte gerichteter Rhythmus. Gainsborough versuchte, dies Rokoko durch die reicheren Mittel einer anderen Welt — Rembrandt — zu ersetzen, die seinem Freiheitstriebe besser behagte. Turner nahm die Sache leichter. Wenn die Reduktion des Bildes auf das Szenarium auf eine grössere Unabhängigkeit des Künstlers schliessen lässt, ist Turner unvergleichlich freier als sein Vorgänger; und tatsächlich gründet sich darauf ein nicht geringer Teil seines Ruhmes. Doch ergibt diese Feststellung keinen positiven Wert. Die Freiheit eines Künstlers wie eines jeden Menschen bleibt ein leerer Begriff, solange nicht die Widerstände erkannt werden, denen er sie abgewann,

und die Folgen seiner Befreiung. Das ganze Turner-Problem, eines der typischen Probleme der modernen Kunstgeschichte, ist in den Maschen dieser einfachen Ueberlegung enthalten.

Turner begnügte sich nicht mit dem Wilson der kleinen Landschaften, sondern zog auch die grossen Formate des Vorgängers in den Bereich seiner Betrachtung. Seine grossen Kompositionen aus den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts „The Tenth Plague of Egypt", „The Destruction of Sodom" usw. fallen ganz und gar in die Kategorie des Niobidenbildes und ähnlicher Werke Wilsons, in denen sich der Reiz des Rokokomeisters bis auf ein Minimum verflüchtigte. Beiden gemeinsam ist die Beschränkung der Produktion auf Sachlichkeiten, die ohne überzeugende Verbindung den Rahmen füllen. Der Unterschied beruht darauf, dass z. B. in den Bildern des einen Menschen, in denen des anderen ganze Städte zerstört werden. Turners Interessensphäre war grösser. Gleichzeitig mit diesen Bildern entstanden realistischere Schilderungen, wie die aufgeregte Marine mit dem Schiff-Wrack und den Fischerbooten oder der berühmte Strand „The Sunrise", Historiengemälde, wie der „Tod Nelsons", englische Flusslandschaften und harmlose Genrebilder, und man könnte noch einige andere Arten nennen. Diese ausserordentliche Vielseitigkeit entwickelte sich nicht innerhalb von Dezennien, sondern sofort. Turner war noch nicht dreissig Jahre, als er alle Gebiete, die sich überhaupt der malerischen Darstellung eignen, mit mehreren Werken beschenkt hatte. Aber diese rapide Vergrösserung des Schaffensgebietes war rein peripherischer Art und entsprach keiner inneren Notwendigkeit. Sie erhob ihn nicht um Haaresbreite über das bescheidene Niveau Wilsons und komplizierte nur einen Eklektizismus, der uns bei Wilson natürlich und verzeihlich, bei Turner dagegen wie ein krasses Missverhältnis erscheint. Es war dieselbe dünne und dürftige Gestaltung, ob sie ein erregtes Meer mit ertrinkenden Menschen oder rauchende Trümmer schilderte, sich der antiken oder der zeitgenössischen Geste bediente, und sie enttäuscht uns bei Turner in viel höherem Grade, weil sie mit massloser Prätention auftritt und weil sie nicht aus dem lauteren Enthusiasmus eines überzeugten Epigonen entspringt. Wilson konnte nicht anders, er machte in seiner bescheidenen Sphäre alle Schicksale seiner geliebten Vorbilder mit und erscheint in seinen Vorzügen wie in seinen Schwächen als der Reflex seines grösseren Verwandten. Die Verwandtschaft veredelt seine Abhängigkeit. Turner folgte egoistischen Motiven. Wilkie hatte 1806 in der Royal Academy mit seinen „Village Politicians" grossen Erfolg. Im nächsten Jahre erschien Turner an derselben Stelle mit „The Blacksmith's Shop", einem Bilde, das ganz aus dem Rahmen seiner bis dahin ausgestellten Werke herausfiel. Es war ganz das Genre Wilkies — diskutierende Leute in einem alltäglichen Milieu —, nur in den Statisten und in den Kulissen der Szene verändert; das Schema ohne die Finessen Wilkies, der unter einem simplen Vorwurf den Reiz reicher Koloristik versteckte. Ein oberflächlicher Betrachter konnte daraus schliessen, Turner

habe auch diese Saite auf seiner Leier und sei daher grösser als das Vorbild. Für bessere Augen, denen an der Erforschung des Systems eines Künstlers liegt, war Turners Machwerk plumpe Nachahmung. So unverhohlen entblösste er sich nicht wieder. Er hatte als Knabe auf der Reynoldsschen Schule in der Academy gelernt, der Hochschule des Plagiats. Sir Joshua hat keinen gelehrigeren Schüler gefunden.

Es ist in anderer Form genau das Verfahren Reynolds'. Ein Plagiat, versteckt unter den Eigenschaften einer scheinbar umfassenden Persönlichkeit, die die sentimentale Wirkung des überlieferten Wertes vergröbert und durch die Entstellung des Vorbildes ebenso schädlich wird. Verderblicher als Sir Joshuas Wirken, weil es sich mit noch verwirrenderen Eigenschaften bereicherte. Was für Reynolds Rembrandt war, wurde für Turner Claude. Das Experiment lag insofern günstiger, als es mit einem Künstler vorgenommen wurde, der sich eines weniger komplizierten Systems bediente und daher leichter vergrössert werden konnte. Claudes ruhige Schatten, seine weiten Perspektiven, die allen geschwätzigen Geistern kahl erscheinen, luden zur Dekorierung ein. Die diskreten Farben liessen sich durch üppigere ersetzen, die ganze Art der Komposition schien sich zu allen möglichen Kombinationen zu eignen. In den zehn Jahren zwischen dem Hesperidenbild und der „Dido" ersetzte Turner endgültig das kleinere Vorbild durch das grosse. Es war ein Szenenwechsel.

Turner benutzte Claude ausschliesslich, um sein Theater zu verbessern. Er entdeckte in dem Meister, was Gainsborough in Rembrandt entdeckt zu haben glaubte: das wirksame Mittelmotiv[1]). Ein paar Bilder von der Art des „Bouillon-Claude" der National-Gallery mit der Einschiffung der Königin von Saba hatten ihm die Vorzüge eines beleuchteten und von Schatten umgebenen Zentralmotivs gezeigt. Man konnte das Lichtzentrum auf die Fläche einer von beiden Seiten mit

[1]) Die Erkenntnis des Schemas ist schon in einer zeitgenössischen Kritik enthalten. Rippingille schrieb darüber: „The man of true taste and honesty will not fail to see a repulsive monotony of treatment pervading every subject, and a total absence, in most, of that freshness of feeling which is as often exhibited by himself as by any artist living or dead, and which ever attends an earnest yearning after excellence. In a great number of these productions there is no proof of the true motive, such pictures appear to be made by a recipe, and to order. They are tame, and mannered to excess. Each contains a large splash of light in the centre, with certain masses of darks grouped round. Nor is there often any variety, novelty, or ingenuity comprised in these; so that the treatment, in a few examples, becomes vapid and commonplace. This continual trick, often much marred in the process by slovenly treatment, has the less to recommend it since it has no claim to originality in Art; and as regards Nature, it is partial, insulting, and injurious to the boundless and eternal variety of effects in which she presents herself to our notice and admiration ... No man can look upon these works without perceiving the coarse, unscrupulous mind and hand from which they came, and which, in spite of all false criticisme and sordid interests can do, will not save them from the condemnation of a wiser and more honest generation" (zitiert von Thornbury „The life of J. M. W. Turner", New edition, London, Chatto & Windus, 1897, pag. 408 und 409).

Ruinen versehenen Wasserfläche verlegen — die beliebteste Form — oder auf ein Schlachtfeld oder in die Mitte eines Kriegsschiffes oder einer Kuhherde oder zwischen beliebige andere Dinge. Stets war ein gewisser Effekt gesichert. Ein Effekt, der sich ausbauen liess. Es kam nur darauf an, die Farbe nach allen Seiten zu degradieren und zur Degradation möglichst verschiedene Gegenstände zu benutzen: Drachen, Nymphen, Tempel, Gondeln usw.; mit Vorliebe Dinge, mit denen der gewöhnliche Sterbliche mit Recht oder Unrecht romantische Vorstellungen verknüpft. Man erreichte dadurch eine gleichzeitig malerische und angenehm erregende Wirkung. Die Undeutlichkeit der Genesis vergrösserte den Reiz. Dieser letzte Umstand war entscheidend. Turners Konkurrenz mit Claude ist die treffsichere Spekulation auf die Flüchtigkeit der allgemeinen Kunstbetrachtung der Gegenwart. Er malte seine Bilder so, wie unsere Galeriebesucher Kunstwerke zu betrachten pflegen.

Auch Claudes „Embarcation“ ist im wörtlichen Sinne der Natur nicht näher, als der Turner, der daneben hängt. Claude hatte sein Bild so wenig in der Natur gesehen, wie der Schöpfer des Pantheon die Formen seiner Kuppel. Er hatte es gebaut. Die ganze Szene mit dem Palais zur Rechten, den korinthischen Säulen zur Linken und den Lastträgern im Kahn am Strand des Vordergrundes war frei erfunden. Frei, doch ohne Willkür. Nichts weniger als willkürlich ersann Claude die Anordnung der Fernsicht, in der jede Linie, jeder Punkt, die räumliche Rolle spielen, die das Gesetz der Perspektive befiehlt. Jedes Kind weiss, dass dieser italienische Renaissancebau nie die Gemächer der Königin von Saba beherbergte. Gehörten die Schiffe und die Menschen offenbar nicht jener sagenhaften Zeit, sondern jüngeren Tagen an, ja selbst, wenn sie keiner Zeit gehörten und vom Einfall des Künstlers als reine Fabelwesen erfunden wären: sie spielten in dem Bild die Rolle von Realitäten und spielten sie getreu, so, als handele es sich hier nicht um eine gedachte Fernsicht, sondern um Wirklichkeit. Denn der Wirklichkeit gehörte das Mass, das jedem grossen Teil und jedem kleinsten Teilchen das Verhältnis zu seinem Nachbarn vorschreibt. So steht es mit der Farbe. Wohl mag die Natur nicht immer jede Farbe zeigen, die die Gewänder dieser festlichen Menge schmückt, obschon sie nichts Absonderliches haben. Ja, man könnte eher meinen, die Wirklichkeit statte solche Akte mit auffallenderem und verwirrenderem Prunk aus, sodass das Auge des Nahestehenden zu schnell ermüdet, um Genuss zu haben. Claude sieht von diesem beunruhigenden Zufall des Gepränges ab. Er gibt einen Zusammenklang, der den Farben lediglich die Rolle zuweist, die in einem gelungenen musikalischen Akkord die Einzeltöne erfüllen. Statt Akkord möchte man besser die Folge von Akkorden sagen, die Variationen eines Themas, das in verschiedenen Akkordfolgen immer neue Seiten aufweist. So geht es hier mit dem wundervollen Zusammenklang des blauen Wassers mit dem Grau der Architektur und dem Ton des Himmels und mit dem die Atmosphäre durchbrechenden Gelb der Sonne.

Diese drei farbigen Mächte sind die natürlichen Hauptträger der Harmonie. Architektur und Himmel haben die notwendige Ruhe, um dem gleissenden Spiel der grossen Wasserfläche das Gleichgewicht zu sichern. Sie geben zusammen das Thema in dem getragenen Dreivierteltakt einer einfachen Fuge. Schon schaukelt sich ein unendlicher Reichtum auf den leicht bewegten Wellen, denen der Strahl der Sonne metallischen Lustre verleiht. Die Wellen scheinen ebensoviel Töne zu geben, Töne einer und derselben Farbe, in gleichem Rhythmus bewegt, durch Nuancen verschieden, ein bläulicher Schein, der zum grünlichen wird, mit silbrigen Hüllen geschmückt, fortwährend fliessend, nur in der Masse als einheitliche Fläche kenntlich. Die Läufer, in denen sich das Motiv wiederholt, sind hier die Kähne mit ihrem Inhalt, die Menschen, sowohl die festlich gekleideten, die der Königin das Geleit geben, wie zumal die vorne am Ufer, die Zuschauer und die Sklaven, die das Gepäck verstauen. Hier erhascht das Auge in kleinen Quantitäten die reine Basis der Wasserfarbe. In dem Kleid des Mannes, der das Seil zieht, kommt das geliebte Claudesche Tiefblau zum Vorschein. Gleich daneben paart sich Weiss mit Blau zu einer Differenzierung der silbrigen Nuance des Wassers, und in dem Kasten, der eben von dem braungelben Sklaven in den Kahn gehoben wird, kommt das Blau mit Schwarz und einem unbeschreiblichen Ziegelrot zu einer neuen, der seltensten der vielen Kombinationen. Diese vom Wasser umspielten Akkorde konzentrieren, was an Farben in dem Bilde steckt; alle, selbst das Gelb der Sonne. Sie zeigen neben der zeichnerischen Perspektive den Beginn einer neuen, die in der Gruppe mit der Königin, mit den sanften roten und blauen Gewändern, und weiter zurück in ferner liegenden Details dieselbe Abnahme erfährt, die in der anderen Perspektive bemerkt wird. Und daneben eine dritte Skala, die alles, was durch Farbe und Arabeske wirkt, relativ untergeordnet erscheinen lässt, ohne die der Reiz der Einzelheiten ein Spiel des Geschmacks sein könnte. Es ist die Seele des Bildes, die Grundskala aller anderen Skalen, die höchste Bestätigung des Gesetzes: das Licht. Es steigert die Wirkung, aber macht uns gleichzeitig diesen grossen Komplex bildlicher Betätigungen vertraut, vermittelt zwischen Künstler und Betrachter so, wie die Strahlen der wirklichen Sonne zwischen uns und dem Kosmos vermitteln. Wir „sehen“, was der Künstler baute, und aus dem vielfältigen Einfall seiner Phantasie wird organische Natur. Die Variationen des Themas, die sich in unübersehbarer Weise durchdringen, sind also keine Willkür; nicht nur, weil jede von ihnen gesetzmässig motiviert ist, sondern weil die Mannigfaltigkeit ihrer Wirkungen zur Herstellung des Eindrucks nicht entbehrt werden kann. Wir können uns eine andere Architektur und andere Menschen und statt des Meeres eine Kuhherde oder die Planke eines Schiffes denken. Aber es ist unmöglich, das Gesetz zu verändern, das die Beleuchtung, die Abtönung der Farben und die Perspektive bestimmt. Dieses verbürgt uns die Objektivität der Kunst, die das Werk aus dem Rahmen des Einzelwerks heraushebt und es mit uns und allen gesetzmässig reagierenden

Menschen der Zukunft verbindet. Mögen nicht alle Claudes den Reichtum der „Embarcation“ zeigen, nicht alle die Anmut ihres Erfinders so siegreich verkünden wie das berühmte Pendant, der Wasserfall mit Rebekkas Hochzeit, wo die Rot, Blau und Gelb der köstlichen Hauptgruppe in der Mitte des Spielplatzes wie ein kristallklares Trio Mozarts erklingen; stets empfangen wir von ihm Hinblicke auf die Wirklichkeit, d. i. in wohlgebaute Harmonien. Und wo uns einmal ein Bild nicht so reich beschenkt, ist es uns, wie ein bewölkter Tag, der nicht alle Reize der Natur zur Geltung kommen lässt.

Turner fehlt nicht dieses oder jenes, um seinen Bildern einen ähnlichen Grad von Wirkung zu geben, sondern die Hauptsache, die Basis nicht nur einer in den Bahnen Claudes gelegenen, sondern jeder tieferen künstlerischen Wirkung. Er übertreibt die Pracht. Auf den ersten Blick mögen seine Bilder reicher wirken. Sie sind voller. Man hat ganz den von Claude stets vermiedenen Eindruck jenes turbulenten Gepränges, das die Neugier anstachelt. Diese Neugier bleibt notwendigerweise hier so unbefriedigt wie in der Wirklichkeit, wenn wir von weitem von einer auffallenden Szene auf der Strasse angezogen werden und atemlos näher stürzen, um uns zu überzeugen, dass es sich um diesen oder jenen Unfall, oder um einen merkwürdig gekleideten Gecken oder um den im Wagen vorbeifahrenden Monarchen handelt. Die Spannung hört mit dem Moment auf, in dem man das Ereignis verstandesmässig aufgenommen hat. Claude vermeidet diesen Moment. Auch er könnte uns zunächst durch Neugier fesseln, durch eine auffallende Gebärde oder dergleichen. Sobald wir aber nähertreten, beginnt das Netz seiner Variationen zu wirken, die von weitem überhaupt nicht bemerkt werden. Die eine Gebärde hängt mit hundert anderen zusammen, die uns stets aufs neue fesseln und immer tiefere Grade unseres Interesses in Bewegung setzen. Ohne dass wir es merken, wird aus der passiven Neugier die aktive Mitarbeit unserer feinsten Organe, seelische Vertiefung. Turner dagegen ist Genremaler. Gewiss, keiner von der gewöhnlichen Sorte. Auch er kennt die Gefahr des Sekundenrausches der Neugier. Er vermeidet nicht diesen Moment, oder setzt ihn nicht sofort in das Netz organischer Wirkungen um, sondern zieht ihn in die Länge. Mit allen möglichen Effekten, vor allem mit der Undeutlichkeit seiner Motive. Er ist ein Fassaden-Architekt, der den Mangel eines klaren Aufbaues durch alle möglichen Kunststücke an Fenstern und Türen zu ersetzen sucht und durch amüsanten Anstrich über das schlechte Baumaterial täuscht. Aber seinen Bildern geht es wie solchen Häusern: man kann nicht darin wohnen. Keines der Zierstücke des Turnerschen Dido-Gemäldes ersetzt die mangelhafte Konstruktion. Trotz der reichen Architektur im Vordergrund oder vielmehr infolgedessen findet das Auge keinen rechten Stützpunkt. Das Bild rutscht sozusagen. Die Perspektive dient nicht als Resonanzboden des vorne angeschlagenen Motivs, um die Töne, durch das Echo vergrössert, zurückzuwerfen, sondern pflanzt die Wirkung ins Leere fort. Wir blicken an gleissenden Dingen

vorbei ins Nichts. Wieder ahnte der Geschickte das Unheil. Nur deshalb legte er die Brücke in den Hintergrund, die das Bild abschliessen sollte. Eine Notbrücke. Die Geschlossenheit des Claudeschen Bildes war mit solchen Mittelchen nicht zu erreichen. Die Kunst ist Mathematik, keine rechnerische, die mit dem Zollstock auszumessen ist. Sie lässt der Persönlichkeit volle Freiheit, mit den denkbar primitivsten Mitteln zu wirtschaften. Die Alten, die gar nichts von den Vorstellungen wussten, die heute dem kleinsten Zeichner geläufig sind, wurden trotzdem damit fertig und machten göttliche Bilder. Weil sie innerhalb ihrer Wirkungssphäre logisch vorgingen, das Prinzip der Konstruktion hatten, nur nicht alle Materialien der Heutigen, weil sie die Harmonie mit den ihnen eigentümlichen Unitäten erreichten. Turner widerspricht nicht einem abstrakten Standpunkt der Optik oder irgend einer anderen Wissenschaft, sondern sich selbst, seiner eigenen Mathematik. Wenn er uns in der Dido eine dem Anschein nach weit über Claude hinausgehende atmosphärische Perspektiven-Wirkung suggeriert, bindet er sich an den bestimmten Grad von Erkenntnis, und führt er diesen Grad nicht konsequent durch, so ist er entweder unaufrichtig, weil ihm die Durchführung anderer, ihm wichtiger erscheinender Wirkungen erschwert wird, oder ein Stümper, weil er nicht ausdenken kann, was er begonnen hat. Nicht der Anfang entscheidet. Der Ansatz Turners in vielen Bildern lässt auf ein in seiner Zeit einzigartiges Vorstellungsvermögen schliessen. Aber dies ist so unwesentlich wie die virtuosen Spielereien eines anormalen Wunderkindes. Nur auf die Durchführung kommt es an. Es haben vielleicht Hunderte vor und nach Beethoven ebensolche Motive im Kopf gehabt wie er. Seine glorreiche Erfindung liegt nicht in dem Einfall, aus sechs Tönen eine Melodie zu schaffen, sondern in der Weisheit, mit den logischen Folgerungen aus dieser Endlichkeit ein Symbol des Unendlichen zu gestalten.

So steht es mit der Perspektive in dem Dido-Bilde: je überzeugender Turner in gewissen Ansätzen eine im Verhältnis zu Claude fortgeschrittene Perspektive versucht, um so greller wirken die Lücken in seiner Skala. Es ist unmöglich, dass die Menschen auf der linken Hälfte so aussehen, wenn die Säule neben ihnen so aussieht. Es ist unmöglich, dass man Details der Brücke im äussersten Hintergrund, sogar die Struktur der Quadern, noch erkennt, wenn die Atmosphäre keine willkürliche Vorspiegelung, sondern die Basis der Aufgabe sein soll, und es ist unmöglich, dass sich die Mittelpartien der rechten Seite zu ihren Enden und die ganzen Ufer zueinander so, wie Turner behauptet, verhalten. Und wie mit der Perspektive, so wird mit der Farbe verfahren. Wie die ganze Anlage Claude nachgeäfft ist, so auch das Wasser. Aber Turner modifiziert das Blau durch sein beliebtes Goldgelb und bringt dadurch einen Fremdkörper in die Harmonie, der eine ganz andere, Claude entgegengesetzte, Harmonie verlangt. Das Goldgelb bleibt eine Behauptung, die durch den Hinweis, dass es an sich der Natur näher steht, nicht im mindesten bewiesen wird. Denn der Beweis kann nicht in der Ueber-

einstimmung dieses Teils mit einem Teil der Natur, sondern nur in dem Rahmen des Bildes durch die Gesamtheit aller Teile gefunden werden. Der Mangel an jeder tieferen Logik in den Beziehungen dieser Farbe zu den anderen macht das Bild bunt statt farbig, und die über Claude hinausgehende partielle Wirkung vergrössert in Wirklichkeit nur denselben Unterschied zuungunsten des Nachahmers. Und diesen bestätigt in noch höherem Grade die Verwendung des Lichts. Das Licht ist für Turner nicht der Sinn, der das Bild zusammenhält wie der Rhythmus ein Gedicht, sondern zweierlei: einmal einer der vielen Faktoren, mit denen er für die Wahrscheinlichkeit seines Naturalismus sorgt, notabene sehr oft, zumal in dem Dido-Bilde mit eklatantem Misserfolg. Eine Sonne, die so steht, wie in diesem Gemälde angedeutet wird, kann nicht das Wasser und die Ufer so beleuchten. Das wäre unwesentlich, wenn der ästhetische Zweck der Beleuchtung erreicht würde, der sich selbstverständlich nicht mit dem Nachweis des konkreten Naturphänomens erschöpft, sondern nur mit den weiteren Folgen des Verhältnisses des Lichtes zur Landschaft, nämlich mit den stilisierenden Eigenschaften des Beleuchtungssystems rechnet. Claudes „Embarcation", der Ruskin den Rang einer Kinderfibel zusprach, erweist nicht nur das naturalistische Phänomen in unvergleichlich besserer Uebereinstimmung mit unserer modernen Erfahrung, eine viel grössere Mannigfaltigkeit der Strahlenwirkung, — besonders deutlich, wenn man die Reflexe auf der Wasserfläche mit der Behandlung Turners derselben Fläche vergleicht — sondern zeigt vor allem das Licht als Stilelement des Bildes, indem es alle beleuchteten Teile in ein ganz bestimmtes Verhältnis zueinander bringt. Gerade diese zweite, wesentliche Bedeutung des Lichtes lässt Turner ganz unter den Tisch fallen und ersetzt sie durch ein Mittel, um bestimmte Partien des Bildes, deren gegenständliche Bedeutung ihm dazu geeignet erscheint, hervorzuheben. Nur diese ausserhalb aller bildlichen Wirkungen liegende Rücksicht erklärt die gespenstische Mondscheinbeleuchtung der Dido-Gruppe auf der linken Hälfte des Werkes. Es ist die bengalische Flamme, die den Moment des Städtebaus der Königin gebührend würdigen soll. Nennt man diese Flamme Sonne, so muss angenommen werden, dass in dem Gemälde Turners mehrere Sonnen herrschen. Und auch das würden wir ohne Murren glauben, wenn diese Herrscher wirklich zu regieren vermöchten, wenn von ihrer Vielheit die warme Harmonie ausginge, die Claude in manchen nächtlichen Landschaften mit dem schwachen Licht der Mondsichel erreicht.

Nicht aus der weitgehenden Phantasie, einen Städtebau darzustellen, kann man — wie viele Kritiker Englands taten — Turner einen Vorwurf machen. Der naive Sinn ist zuweilen noch auf entlegenere Dinge gefallen und hat doch glaubhafte Schönheiten damit erobert. Von Uebel aber ist die Phantastik, die sich ohne System behilft, die Erfindung, die nicht der Verdeutlichung des, sei es im Traum oder in der Wirklichkeit, Gesehenen zustrebt, sondern sich lediglich mit dem kuriosen Einfall beschränkt, ein unhistorisches Ereignis auf die Leinwand zu bringen.

Die phantastische Szene ist hier, wie bei so vielen Modernen, lediglich ein Mittel, der künstlerischen Lösung würdiger Aufgaben aus dem Wege zu gehen, und charakterisiert den Unterschied zwischen der Poesie Claudes und der Romantik Turners. Man findet dieselben Missverhältnisse in allen Arten seiner Bilder und zu allen Zeiten. In der „Bay of Bajae" (N. G. 505) hat der feingestimmte Hintergrund, die blaue, von Bergen umsäumte See nichts mit der Plumpheit des vorderen Planes zu tun, den die beiden unbegreiflichen Bäume — ähnlich wie der Baum in „Carthage" (N. G. 506) — verunstalten. Dasselbe gilt von der Ansicht Venedigs (N. G. 370). In welche schwindelige Höhen erheben sich die von Ruskin verspotteten Canaletti neben solchen dilettantischen Schilderungen! „Ulysses deriding Polyphemus" hat kein Format. Es liegt kein Grund vor, diesen Aufbau von Felsen und Schiffen noch ein paar Meter nach rechts fortzusetzen mit beliebigen anderen Wolkengebilden und beliebigen anderen Sonnen. Sehr viele Gemälde wie dieses enthalten in einem Rahmen mehrere Bilder zugleich. Denkt man sich in dem eben erwähnten „Carthage" und in ähnlichen Werken die eine Seite fort, so erhält man passable Bilder. In dem „Fighting Téméraire" würde dies Verfahren einen sehr schönen Sonnenuntergang übrig lassen und vielleicht den besten Turner ergeben, während gegenwärtig die als Hauptsache zu betrachtende linke Hälfte mit den ganz willkürlich behandelten Schiffen, in denen eine durch nichts motivierte Wiederholung der Harmonie des Himmels versucht wird, die Leinwand aus dem Gleichgewicht bringt. In einer seiner spätesten Phantasien, der berühmten Grotte der Queen Mab, bringt es Turner sogar zu drei oder vier Bildern im selben Rahmen. Die Trennung zwischen dem Stück mit dem schiessenden Amor und dem Rest ist sowohl in der Zeichnung wie in Farbe und Ton — dem feurigen Rot und Gelb — ganz deutlich; schon der blauweisse Himmel darüber stört. Die Grotte ist der zweite Teil, der am wenigsten interessante, von der schlimmen Art, die auch Sir Poynter in dem Galeriewerk nicht umhin konnte, „almost formless" zu nennen[1]). Den dritten gibt die rechte Seite mit der merkwürdigen Person, die von dem Schwan in die Lüfte geleitet wird, und dem Gewimmel der anderen Figuren. Selbst in dieser Dreiteilung wäre immer noch nicht die hochgelegene Ruine im Hintergrund untergebracht, die mit keinem der anderen Teile überzeugend zusammenhängt.

Häufen! war und wurde mit den Jahren immer mehr Turners Prinzip. So viel Dinge in einen Rahmen bringen, als er irgendwie fassen kann; dann das Ganze ein paarmal kräftig schütteln und den Rest Ruskin überlassen. Zumal heterogene Dinge häufen. Die Seifenblasen in der „Vision of Medea" von 1831, oder in der „Landung des Prinzen von Oranien" das weisse Schild mit dem präzisen

---

[1]) In dem grossen illustrierten Katalog (Cassel & Co., 1900, III, pag. 332, über das Undine-Bild (Nr. 549) desselben Jahres).

blauen Wappen eines im Dunst des Hintergrundes liegenden Schiffes, an dem man kaum die Umrisse der Masten und Segel bemerkt, und ähnliche Varietäteneffekte sind noch verhältnismässig harmlos im Vergleich zu dem „Fire at Sea" mit einem Rubensschen Höllensturz in moderner Beleuchtung, zu der „Eisenbahn", wo der Tanz der Nixen gefällig die Aufmerksamkeit von der dürftigen Darstellung des Hauptmotivs ablenkt, und zu den Feuerwerken der letzten Jahre. Nur sehr selten widerstand Turner diesem Theaterteufel. Das „Burial Wilkies", in dem die aus Blau, Schwarz und Weiss gemischte Atmosphäre alle Teile harmonisch verbindet, gelang nur, weil sich Turner mit einer einfachen Farbenskala und mit einem mässigen Format begnügte und nicht über ein gelegenes Vorbild hinaus wollte[1]). Auch die anderen Ausnahmen verdanken die relative künstlerische Vollendung nur der Beschränkung des Künstlers. Der nicht sehr kräftige aber nervige Organismus der Wellen in der kleinen Marine mit dem Titel „Port Ruysdael" (N. G. Nr. 536) wirkt unter den Bildern der letzten Zeit wie eine erquickende Oase. Der Vergleich dieses Bildes mit den früheren Marinen lässt den Fortschritt deutlich erkennen. Sowohl die schlimmen Genreszenen in der Art des „Calais Pier", von 1803 (N. G. 472), in denen Turner die Meertragödien Achenbachs voraussagt, wie die einfachen aber nicht weniger hilflosen Seestücke von der Art des „Bligh Sands" (N. G. 496), von 1809, werden durch den Port Ruysdael weit übertroffen. Wirklich kam in diesem Bilde etwas von dem Geiste des vornehmen Altmeisters der holländischen Marinen über Turner. Man kann den Fortschritt auch noch durch manche andere Werke erhärten, wenn man die Turnersche Produktion ohne Rücksicht auf die verwirrende Vielseitigkeit entgegengesetzter Tendenzen durchsucht. Nur, wie wenig entspräche der aus solcher Aussiebung gewonnene Charakter der wirklichen Tendenz des Künstlers und seinem Ruhme.

Ich kann den Kritikern, die mit grossem Scharfsinn in Turner verschiedene Stilperioden unterscheiden, nicht folgen. Robert de la Sizeranne hat zuletzt die suggestivste Einteilung gefunden: den klassischen und Wilson-Stil der ersten, den realistischen Stil der mittleren und den „evocational" oder „Purely Turnerian"-Stil der letzten Zeit[2]). Unter ihnen trägt die letzte Kategorie den bezeichnendsten Namen. Wenn eine Erscheinung jede Beziehung zu konkreten Vorstellungen verliert, erhebt man sie selbst zum Muster und konstruiert aus einem durch nichts berechtigten Einzelfall eine neue Regel. Ich finde, dass Turner nie das gehabt hat, was man mit Fug und Recht Stil nennen kann. Nur wenn die ganzen Meister, denen wir unsere künstlerische Gesittung verdanken, umsonst gelebt haben und wenn die Kunst nicht als höchste Bestätigung des Gesetzes, sondern als eine Rausch-

---

[1]) Ich komme auf Turners Verhältnis zu den Holländern im nächsten Kapitel bei dem Vergleich Turners mit Constable zurück.

[2]) Special-Number des „Studio", 1903, pag. 3.

erscheinung ephemerer Art betrachtet werden darf, ist Turners phantastisches Gepräge Stil und seine Malerei im höchsten Sinne Kunst. Dagegen enthält er Fragmente der Stilbildung. Einmal Fragmente vergangener Epochen, die seine ganze Tätigkeit bis zuletzt begleiten, dann Fragmente einer neuen Synthese, die auch in allen Perioden, namentlich aber in den späteren, bemerkt werden. Den ersten verdankt er zweifellos seine besten Bilder. Es sind nicht seine originellsten, ja sie entfernen sich in ihrer Gesamtheit sehr weit von dem Gesamtbegriff des „Purely Turnerian"-Stils und werden für den, der die Originalität über das Gesetzmässige stellt, keine Bedeutung haben. Die meisten liegen in der Frühzeit und sind kleinen Umfangs. In der National Gallery gibt es ein halbes Dutzend. Die besten hängen zusammen und rahmen das „Burial Wilkies" ein. Simple Landschaften ohne alle Phantastik, auf den ersten Blick zu der von Wilson geschaffenen Tradition gehörend, aber empfundene, mit dem Auge des Malers gesehene Natur. Die Hingabe zum Gegenstand wie in der „View on Clapham Common" mit der reizenden Anglergruppe und den famosen Bäumen, die man aus jedem Winkel des Saals wie alte Freunde grüssen sieht, oder in der Flusslandschaft „Clivedon on Thames", mit den Kühen im Wasser, hat Turner später nie wieder erwiesen. Es gibt in englischen Privatsammlungen eine ganze Anzahl ähnlicher Bilder aus derselben Zeit mit denselben vielversprechenden Ansätzen eines Landschafters, der mit freierem Blick als Wilson und leichter beschwingt als Gainsborough fähig gewesen wäre, diese Vorläufer fortzusetzen.

Die Fragmente einer neuen Synthese entspringen der Empfänglichkeit Turners für die imponderabilen Reize der Atmosphäre. Diese Anlage ist spezifisch modern. Turner ahnte, welchen Weg die moderne Landschaft nehmen würde. Aus seinen persönlichen Aeusserungen, die Ruskin festgehalten hat, geht ein mehr oder weniger sicheres Bewusstsein von der Bedeutung der physikalischen Luft- und Lichtphänomene für die Zukunft hervor. Diese Einsicht wird durch viele Bilder aus allen Perioden belegt. Denkt man sich in dem „Snowstorm" von 1812 (N. G. Nr. 490) die ganze untere Partie mit der unmöglichen Hannibal-Episode fort, so bleibt eine höchst merkwürdige Darstellung einer Lufterscheinung übrig, die den Eindruck des Tatsächlichen erreicht. In späteren Bildern hat er selbst die Trennung vollzogen. Der „Snowstorm" von 1842, (N. G. Nr. 530), zeigt das Spiel der erregten Atmosphäre ohne die Kombination mit der heterogenen peinlichen Genreszene. Auch wenn wir nicht wüssten, dass Turner diesen Sturm auf dem Wasser selbst mit erlebte, würden wir daran glauben. Eine der Marinen in der Sammlung James Orrock, aus demselben Jahre, gibt die Zersetzung des feuchten Elementes durch Bewegung und Licht wieder und überzeugt trotz der Buntheit der Farben.

Auf dieser Fähigkeit beruht seine stärkste Suggestion. Sie verband sich mit einem ganz entgegengesetzten viel sekundäreren Vermögen. Turner detaillierte gewisse Einzelheiten der Natur gewissenhaft, zeichnete einen Baum oder ein Blatt

getreulich nach oder reproduzierte überzeugend Gebirgsformationen und andere Dinge. Der verwirrende Eindruck seiner Gebilde wurde noch grösser, wenn der Betrachter in diesem Konglomerat ungewohnter Wirklichkeitsreflexe Anklänge an alte Meister entdeckte, wenn sich in die seidige Atmosphäre einer Landschaft Beziehungen zu Cuyp mischten, in einem Flussbild die Erinnerung an van de Velde auftauchte oder aber die ehrwürdigen klassischen Formen in diesem neuen Lichte erschienen. Und wer wirklich seine Verehrung der alten Meister vor der Fixigkeit des Neulings bewahrte, der Suggestion der naturalistischen Details nicht unterlag und die Komik der mineralogischen und botanischen Darlegungen Ruskins durchschaute: vor dem Zauber der Atmosphäre des Hexenmeisters hielt keine Meinung der Aufgeklärten stand. Der feinste französische Kenner der Zeit erklärte, hingerissen von den Lichteffekten Turners: „Claude, le suprême illuminateur, n'a jamais rien fait d'aussi prodigieux".[1]) Leslie, einer der besten englischen Kritiker, ahnte wohl die Grenzen seines Landsmannes. Er sah das Theater. „For my own part, when I look at the „Building of Carthage" I feel as if I were in a theatre decorated with the most splendid of drop scenes; but when I stand before Claude's „Embarcation" I am in the open air enjoying the sea breeze and listening to the plash of waves on the beach." Er verwahrt sich infolgedessen, klüger als Burger, vor der Entwertung Claudes und weist mit rührender Geduld Ruskin zurück. Aber er verfolgt nicht die vollkommen richtige Fährte und, statt konsequent zu schliessen, gerät er auf den von hundert anderen nach ihm ausgetretenen Ausweg, dass die Absichten der beiden nicht dieselben gewesen wären. Nur hier, wo Turner in direkter Konkurrenz mit Claude auftrete, unterliege er, aber: „Claude could not paint a storm"[2]).

Auch diese Einbildung war im Grunde nur eine Stufe des Ruskinschen Naturalismus und beruhte auf dem Missbrauch der Malerei zu einer rein wiederholenden Betätigung. Auch die Seltsamkeit der reproduzierten Natur macht das Werk noch nicht zur Kunst. Man überwindet vor den Turners, die sich nur mit der Darstellung der Atmosphäre oder gewisser Lichteffekte begnügen und nicht von vornherein durch heterogene Dinge entstellt sind, nicht den Eindruck, Naturpräparate besonderer Art vor sich zu haben. Denn wie vermöchte ein Stückchen mit Farbe bedeckter Leinwand uns objektive Aufschlüsse über die Bewegung der Lüfte oder die Optik des Lichtes zu geben. Photographie und Spektroskop sind dafür bessere Hilfen als die unwissenschaftliche Methode eines Malers, und die Vermutung, eine Turnersche Darstellung vermöchte unsere Naturerkenntnis wesentlich zu fördern, wird nur jenen dilettantischen Geistern einfallen, die man die Amphibien der Anschauung nennen könnte, weil sie halb in der Kunst, halb

[1]) Burger in den „Trésors d'Art en Angleterre".
[2]) „Handbook for Young Painters."

in der Wissenschaft leben und im Grunde weder in der einen noch in der anderen zu Hause sind. Existenzen wie Ruskin sind die Schlacken einer Zeit, die sich anschickte, der Naturwissenschaft ihr eigenes Arbeitsfeld zu geben. Nicht die physikalischen Eigenschaften des Sturms, nicht die Optik der Lichtstrahlen suchen oder finden wir in der Kunst, sondern nur ein Symbol ihrer Kräfte. Die Kraft eines Rubens vermag keine Windmühlen zu treiben oder unsere Haut zu wärmen. Aber Rubens gelang ein unfehlbares Abbild des Sturmes, indem er die Wirkung des Elementes auf seine Kreaturen erwies, zeigte, wie seine Bäume, Menschen und Wolken durch dieselbe Gewalt gebogen werden, wie sein ganzer Kosmos im Grossen bis zum Kleinsten durch dieselbe Erregung geschwellt wird. Wir sehen in seiner „Jagd des Meleager und der Atalante“, in Brüssel, nicht den Sturm, der uns den Hut vom Kopf reisst und die Glieder ermattet. Wir bleiben ganz ruhig vor dem Bilde und trotzdem haben wir recht, uns fortgerissen zu fühlen. Die treibende Gewalt ist nicht das ausserhalb liegende drohende Element, sondern Rubens, der Gott, der über seiner Welt thront und dessen Quos-ego die Lüfte erzittern macht. Mag der Schreck über gewisse Kühnheiten seiner Menschenbauten im ersten Moment unseren Atem hemmen, er scheint nur hervorgerufen, um alsbald unsere Sicherheit in diesem Spiel der Elemente um so grösser zu machen. Denn so gewaltig die Gebärden sein mögen, es gibt immer noch ein Gewaltigeres, das sie zur Ruhe zwingt. Nichts dergleichen spüren wir in Turner. Wir sehen Zustände. Vielleicht war die Natur so, wie er sie in diesem oder jenem besonderen Augenblick sah. Gewisse Momente sprechen dafür, am meisten die Tatsache, dass er sie so gemalt hat. Aber während ausser dieser Mutmassung nichts übrig bleibt, kommt eine gleiche Frage vor Rubens überhaupt nicht in Betracht. Die Sicherheit, die er uns einflösst, beruht nicht in einer jenseits vom Bilde vorzunehmenden Kontrolle, sondern in dem Bilde selbst. Was er behauptet, wird nicht von der Natur, sondern von ihm selber bewiesen, und nur darin liegt unser verbrieftes Recht, Rubens Natur zu nennen. Turner fehlt das, was Aristoteles an der Tragödie das Philosophische nannte und was Lessing begründete, als er aus dem Drama das überraschende Phänomen ausgeschieden wissen wollte und die Genesis der Charaktere und Leidenschaften verlangte. Er war neugierig und befriedigte die Neugier. Kein konstruierender Geist, der dem Kosmos die Tiefe seines Organismus entgegenstellt und aus der Natur eine neue Natur zutage fördert, sondern ein rein rezeptives Organ, das alles aufnahm, was ihm begegnete, nur an physiologische Grenzen gebunden. Turner kopierte die Natur oder seine phantastischen Einfälle nicht anders als er vorher die Kunst kopiert hatte.

Trotzdem enthält das Werk Turners fragmentarische Hinweise auf eine neue Kunst. Freilich sind sie nichts weniger als zur Bestätigung der ungeheuerlichen Behauptung geeignet, Turner habe das 19. Jahrhundert entscheidend gefördert oder sei gar der Bannerträger moderner Malerei. Es stände schlecht um unsere Kunst,

wenn sie sich auch nur im entferntesten auf die Schwäche solcher Vorfahren stützte. Genau die den Turnerschen Eigenschaften entgegengesetzten Tugenden haben der Malerei des 19. Jahrhunderts die Fittiche zum Höhenflug gelöst: die gründliche Erfassung der überlieferten Werte, die Vertiefung der Selbständigkeit und vor allem strenge Selbstzucht und Reinheit der Empfindung. Ein entscheidender, fördernder Zusammenhang grosser zeitgenössischer Meister mit Turner ist kaum nachzuweisen. Dagegen hat er das Verdienst, zur Lösung gewisser technologischer Fragen gewichtigen Anteil beigetragen zu haben. Er wies als der erste im 19. Jahrhundert wieder energisch auf die Möglichkeiten der Bereicherung durch Abstufung der Farben. Ruskin hat recht, zu behaupten, dass man auf Turners grössten Bildern nicht eine Stelle von der Grösse eines Gerstenkorns finde, die nicht degradiert sei, und es kann ohne weiteres zugegeben werden, dass er dieses vornehmste Mittel der Cuyp und Claude handwerklich weitergetrieben hat als irgend einer der Tonreichen Hollands oder Italiens. Zweitens sorgte er in einer Zeit, als David die Farblosigkeit für die wahre Malerei erklärt hatte, für eine reine Palette. Kein Maler vor ihm hat das Pigment so frei von Mischung gehalten wie er in seiner späteren Zeit und gleich helle Bilder gemalt. Auch kann man an vielen seiner letzten Gemälde das Phänomen von den Komplementärfarben studieren.

Dieses Wissen hat ihm die Ehre eingetragen, von den Neo-Impressionisten unserer Tage als frühster Förderer ihrer Doktrin gefeiert zu werden. Signac zitiert ihn mit Recht[1]), und wäre wirklich seine Doktrin imstande, aus einem schlechten Maler einen Signac zu machen, so könnte Ruskin — was Signac nicht behauptet — als grosser Künstler gelten. Die relative Bedeutung oder Bedeutungslosigkeit des Neo-Impressionismus als Doktrin darzutun, gehört nicht hierher. Der Leser wird aber auch ohne das erkennen, dass die Beherrschung einer Physiologie, die einem Gewebe oder einer Tapete ebensoviel und so wenig gibt wie einem Gemälde, unmöglich zur Gestaltung eines Malwerkes wesentliche Elemente herbeizutragen vermag. Dass Ruskin, der über diese Dinge so gut Bescheid wusste, dass er im Jahre 1856 annähernd die ganze Theorie niedergeschrieben hat, trotzdem nicht die leiseste Ahnung vom Wesen der Kunst besass, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Turners Reichtum an Erfahrungen aller nur erdenklichen Art, von denen seine Bilder beredtes Zeugnis ablegen, war nicht wirksam im ästhetischen Sinne, und die Wichtigkeit, die er den nützlichen Problemen der Farbenlehre zulegte, bestätigt den Materialismus, an dem seine ganze Künstlerlaufbahn scheiterte.

Je höher man Turners Einsicht in die Physiologie des Malmaterials bemisst, um so krasser wird man den Widerspruch zwischen diesem Fortschritt und dem durchaus reaktionären Geiste seiner Kunstanschauung empfinden. Er hat das

[1]) D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme (Editions de la Revue Blanche, Paris, 1899), pag. 87.

Malmittel gefördert, hat gewisse, für alle Farbentechniken wichtige Erkenntnisse frühzeitig popularisiert, aber die Malerei als höchste mit Farben betriebene Kunst nicht gefördert. Es wäre sogar nicht schwierig, nachzuweisen, dass er der Kunst mit der vorzeitigen Betonung der physiologischen Momente geschadet hat. Im Grunde ist die zum Gemeinsatz gewordene Behauptung neuerer Kunsthistoriker, dass die Impressionisten von Turner herkommen, Ausfluss derselben Anschauung, die in Turners Palette als solcher eine Form sieht und den Impressionismus für eine Farbenkategorie nimmt, anstatt seine Farben nur als variable Bestandteile neuer Systeme des Schönen zu betrachten.

Der seit kurzem eingerichtete Turner-Saal der Londoner Tate Gallery ist dazu angetan, den Irrtum zu vergrössern. Er wirkt harmonischer als der grosse Raum der National Gallery, weil die Bilder zum grössten Teil aus späterer Zeit stammen. Man glaubt im ersten Moment gedämpfte Monets letzten Datums zu erblicken. Ueberall lichte Farben, zarte Töne. „The Thames from above Waterloo Bridge" (N° 1992) scheint die Londoner Impressionen des französischen Malers vorauszusagen. Aber was der gealterte Monet hierin wirklich mit Turner gemein hat, die Genügsamkeit mit Kunststücken der Palette, ist nicht geeignet, seinen Ruhm zu vergrössern. Doch würde man über den Reichtum Monets selbst in diesen jenseits vom Gipfel liegenden Werken staunen, wenn man sie wirklich einmal neben Turners Themse-Bilder hinge. Selbst hier, wo sich die Aufbietung mit einem Minimum begnügt, fällt noch bei näherer Kontrolle die Unordnung Turners auf. Wohl stehen die Farben harmonisch zusammen, aber sie decken nicht die Zeichnung. Die Details fallen heraus. Die vagen Umrisse des Dampfers, der Brücke usw. scheinen gar nicht zur Struktur des Bildes zu gehören. Den gleichen Vorwurf wird man auch dem schwächsten Monet nie machen können. In anderen Schilderungen der Atmosphäre (z. B. N° 1980, 1984, 1987) fehlen alle gewohnten Mängel Turners. Die Augen scheinen sich in duftige Schleier zu hüllen. Aber mit dieser rein sensuellen Erscheinung erschöpft sich der Zauber. Das Auge gleitet widerstandslos von dem einen Bild zum anderen und findet nichts, um haften zu bleiben und den Geist des Betrachters in Schwingung zu versetzen. Die Art lässt an Whistler denken. Auch der hat sich zu gleichen unwesentlichen Zwecken solche Zufallsbildungen der Atmosphäre (wie z. B. in N° 531 und 1990) dienen lassen, und es wird später zu zeigen sein, wie sich dieser Pseudo-Moderne auch auf anderen Wegen Turner näherte. In dem „Evening Star" (N° 1991) wird sogar sein Japonismus prophezeit. Andere phantastische Bilder dieser Sammlung mögen an Monticelli erinnern (so N° 552, 553, 554, 2066), aber der Anlass ist, von nahem besehen, nur eine spukhafte Buntheit, mit der allein Monticelli nie der grosse Künstler geworden wäre.

Turners Anregungen beschränken sich auf Aeusserlichkeiten. Er gab eine Folie wertvoller Tendenzen. Jeder Künstler durchläuft während der Schöpfung zunächst eine Phase, in der er sich mehr oder weniger auf ein passives Verhalten

beschränkt. Es ist der erste Moment der Darbietung des Motivs, der Lockung der Natur. Das Motiv wird sozusagen gesehen, ohne dass der Künstler in seine Sehtätigkeit all die individuelle Kraft legt, die zur formschöpfenden Anschauung führt. Jeder Mensch mit offenen Augen wird täglich tausend Schönheiten entdecken. Das hängt von seiner Empfänglichkeit ab, nicht von einer besonderen Gabe, sondern von der durch äussere Umstände gegebenen Möglichkeit, sich angenehmen Eindrücken zu überlassen. Er verweilt, wo ein anderer in der notgedrungenen Eile des Geschäftes vorübergeht. Diese Empfänglichkeit kann stark genug werden, um zu Aeusserungen zu treiben. Der eine denkt über den Eindruck nach, der andere spricht darüber, dieser beschreibt ihn, jener möchte ihn malen. Jeder dieser Aeusserungsversuche ist ein embryonaler Zustand künstlerischer Schöpfung. Der Meister potenziert diese Empfänglichkeit durch eine ihren passiven Bedingungen entgegengesetzte aktive Tendenz. Er widersteht in Wirklichkeit leichter den Eindrücken, wählt die Momente vorsichtiger, wo er sich hingibt, sucht die Gelegenheiten auf, die seine Hingabe zu der denkbar ergiebigsten machen. Er liebt nur da, wo er sicher ist, die ganze Fülle seiner Zärtlichkeit verschwenden zu dürfen, und ist nur Empfänger, wo er die Gabe verzehnfacht vergelten kann. Er ist in dem Verhältnis zur Natur immer der männliche Teil. Die künstlerische Schöpfung besteht aus der systematischen Umformung des Gegebenen nach dem Geiste der schöpferischen Persönlichkeit. So wie Gott die Welt nach seinem Bilde schuf, macht der Künstler seine Werke. Er gewinnt aus der Unendlichkeit einen neuen Wert, d. h. er stellt sich der Unendlichkeit, dem ihm ungeregelt erscheinenden Fluss der Erscheinungen, entgegen, richtet das Ungeordnete, teilt ein, gewinnt eine neue Ordnung. Von Turner konnte man sagen, dass er die Natur konsumierte, anstatt sie zu erleben. Er benutzte seine Malerei für die nebelhaften Anfangszustände des Denkens, die höhere Naturen im Kopfe abmachen, traf aber dabei an der Oberfläche sitzende Eigentümlichkeiten der Motive wie ein schlechter Dramendichter, der einen guten Stoff in der Hand hat. Er äusserte sich voreilig, bevor er verdichtet hatte; und sobald er die flüchtige Notiz auf der Leinwand oder auf dem Papier vor sich sah, wirkte sie suggerierend auf ihn zurück und verlockte ihn zu ephemeren Ergänzungen dieses ephemeren Zustandes. Er siegte nicht über die Materie, sondern spielte mit ihr. Sein Verhältnis zur Natur war ein Flirt, in dem sich die Natur nicht gefangen gab. Er hatte nicht die starke Inbrunst des Mannes, der mit vollem Bewusstsein seine ganze Kraft auf eine würdige Aufgabe verwendet, sondern war ein ganz femininer Geist, geschwätzig, kokett, in Kleinigkeiten reizvoll, auf die grosse Oberfläche, nicht auf die Tiefe bedacht. Er sah an der Natur, was er an sich selbst sehen liess, eine schillernde hübsche Seite, dem flüchtigen Eindruck entsprungen, flüchtige Eindrücke weitergebend. Wir bleiben nicht unberührt von seinen Werken, zumal, wenn wir sie im Fluge an uns vorübergehen lassen. Wir ahnen, was er geben wollte, was er vielleicht hätte

geben können: eine aus Duft gewobene Welt, die mit fragileren Reizen ausgestattet ist, als die Kunst seiner Zeit, und auf Dinge hinweist, die erst heute nach den Siegen der Lichtmalerei feste Gestalt angenommen haben. Von dieser Kunst hat er einen embryonalen Zustand gegeben, die Ahnung eines Dilettanten. Wenn man ihn mit dem Impressionismus zusammenbringen will, muss man ihn den passiven Bestandteil dieser Anschauung nennen. Von den Voraussetzungen, die zu den Höhen dieser Kunst führten, brachte er nur die Empfänglichkeit mit. „He had beauty's phases at his fingers' ends", sagt sein gerechtester Kritiker, Armstrong, von ihm, „but not its causes"[1]).

Hier die glänzende „Conclusion" Armstrongs[1]): „In the case of Turner, we cannot satisfy our aesthetic appetites as we do before the Titian. The more intimately we look into the texture and constitution of his pictures the less significant, the less stimulating in themselves, do they grow, and the more imperative does the necessity become to look through them to something beyond and comparatively external. Turner, in short, does not create, he adumbrates; he does not present original and concrete ideas of his own, he reproduces and illustrates existing things, playing with them, indeed, and enhancing them, so far as imitation can enhance the thing imitated, arranging them anew, for the most part with extraordinary sympathy and vigour, but seldom depending on the power innate in the language he is using to carry his own emotions into the souls of his fellow creatures. But this last sentence is ambiguous. As it stands it might be taken to suggest that he had the right emotion, but deliberately curbed its expression. That is not my meaning. What I mean is that he was weakly endowed with that emotion, and that it was kept down and hidden away by the overpowering strength of the passion he shared with his great exponent, a passion for the external beauty of inanimate things. He was content to perceive and be moved by that beauty. He felt no consuming demand to know its cause and use the knowledge for the delving of new and self existing forms of beauty out of the microscosm withim himself. He watched phenomena and learnt them; classed them and recombined them, with all kinds of personal modifications, exaggerations and enhancements, but he was not inquisitive into the *why* they produced the effects of beauty, sublimity, repose, or horror, which they did. He had beauty's phases at his fingers' ends, but not its causes. He could show you how trees, mountains, rivers, mists, even dews and frosts, adorned the earth, but the instinctive grip of the uncompromising artist on the *why*, and the consequence of such a grip, the power to create beauty without the help of immediate imitation, he only possessed in a limited degree.

All this argument brings me round to what I said at starting, that Turner was a mediator rather than a maker, that his instinct was towards explanation,

---

[1]) TURNER by Sir Walter Armstrong (Thos, Agnew & Sons, London, 1902).

illustration, and insistence rather than towards creation, that his pictures exist for what they tell us rather than for what they are, and, consequently, that his achievement must be measured, more than that of any other famous painter, by collation with free and pre-existing beauty. He was no virtuoso. He never hung upon the charms of his instrument, coaxing it to make the most of its essential and distinctive gifts and persuade the stander-by that no rival medium could pour passion so richly from one human vessel to another. The sympathetic caress of a Giardini, the despotic lunge and finger-sweep, alive with nerve and will, of a Stevens or a Gilbert, the balanced drag of a Metsu or a Chardin, building up in ecstasy things which offered in their own substance the seeds of their own immortality had no parallel in him. He kicked at the limitations of his medium, and employed a more willing ingenuity in pushing on beyond it than in showing its native felicity. And to this, it must finally be said, he owes the unprecedented worship he now enjoys. The multitude will never again understand the arts. The probability is that as the generations pass and man creeps farther and farther away from his primitive condition, his comprehension of Nature's language, of those multitudinous signals by which the good of things was made known to his young and eager sense, will slowly die away, until, at the last a capricious criticism will be substituted for the old instincts, and a long succession of reactions for the logical development of the great and simple ages of the world. Meanwhile the contest goes on between those who see beauty but not its cause, and those who see both the one and the other. For the former art is imitation, reproduction, illustration, selection, everything which involves the supremacy of the object and the humble obedience — which is by no means the same thing as the deliberate self-supression — of the artist; for the latter, it is the creation of beauty by welding its element-line, colour, sound: whatever sense can grasp — into an organic whole, justifying its own existence by its share in the balanced order which controls all vitality. On the result of the struggle between these two conflicting ideas depends the final verdict on the achievement of Turner."

Das passive Verhalten zur Aussenwelt, das die Kunst als einen Kanal für der Erscheinungen Flucht, nicht als ordnendes umschaffendes Organ betrachtet, erklärt Turners Produktivität. Die fruchtbarsten Genies haben nicht annähernd soviel eigenhändige Werke hinterlassen. Armstrong zählt 21 000 Gemälde, Zeichnungen und Skizzen, darunter „2000 more or less finished works of art." Es sind ebensoviele ungeborene Kunstwerke. Neben dieser Masse war selbst Reynolds' Tätigkeit eine Lappalie. Man könnte Turner Landscape-Manufacturer nennen, ein Pendant zu der von Hogarth gezeichneten Klasse; allenfalls auf einem von den Fortschritten moderner Spekulation erhöhten Niveau. Ob er denselben Nutzen aus seiner Industrie gewann — tatsächlich hinterliess er einige Millionen — ob er sich statt mit den öffentlichen Ehren eines Reynolds mit dem Prestige eines

Sonderlings und mit posthumem Ruhm begnügte, ob seine Lüsternheit versteckter war als Sir Joshuas würdiger Egoismus, sind sekundäre Fragen.

Auch technologische Erwägungen behalten neben dieser folgenschweren Auffassung seines Berufs geringe Bedeutung. In seiner Anlage für das Aquarell Erklärungen zu suchen, hiesse, Folgen für Veranlassung nehmen. Dass die Gemälde nach den Worten Constables „large Water-Colours" waren, erschöpft nicht ihre Mängel. Wir würden leichten Herzens Turner alles, was er auf der Leinwand sündigte, verzeihen, wenn das, was er dem Papier anvertraute, Ersatz brächte. Aber auch dabei findet die bescheidenste Genügsamkeit nicht ihre Rechnung. Die Aquarelle sind normaler als die Gemälde. Sie fügen sich der Geschichte dieser Lieblingstechnik der englischen Malerei organischer ein, und das Bereich dieser ganzen Kleinkunst ist so bescheiden, dass Turner hier besser seinen Mann zu stehen vermag. Vergleicht man ihn mit den Grossen dieser Kleinmeister, mit John Cozens und Girtin, denen er sich nach seinen eigenen ehrlichen Aeusserungen unterlegen fühlte[1]), so ergibt sich dasselbe Verhältnis, das wir zwischen seinen Bildern und denen der Wilson und Gainsborough fanden. Er ersetzt auch hier das Wesentliche der Tendenzen der Vorgänger durch eine Flüchtigkeit der Konzeption, die eine freiere und modernere Auffassung suggeriert, aber aller Durchbildung mangelt. Thornburys gedankenloses Urteil, in Girtin „a great artist", in Turner „a great poet" zu sehen[2]), illustriert die Sphäre Turnerscher Wirkungen zur Genüge. Immerhin bleibt ihr der Vorzug, dass Turner den zarten Bau seiner Aquarelle seltener mit den über-grotesken Einfällen seiner Laune beschwerte. Ihre Flüchtigkeit lässt ihnen eine primitive Harmonie, und ihre Anspruchslosigkeit vermeidet die Schärfe des Widerspruchs, den die Gemälde hervorrufen. Aber wie dünn ist die Ausbeute sorgfältiger Geduld aus dem Meer von Papier in den Kellerräumen der National Gallery. Dasselbe Schema an allen Wänden; dasselbe angedeutete Versprechen in jedem Blatt, und immer dieselbe Enttäuschung. Man glaubt, der Seele des Chamäleons näher zu kommen und findet nur ein neues Rezept. Der Witz Turners während eines Essens, als der Salat gereicht wurde: mit der Mischung der gelben Senfsauce mit dem Grün der Blätter und dem Rot der Rüben könne man einen Turner machen, war grausamer Ernst. Sein „Liber Studiorum" ist mir lieber als die kolorierten Blätter. Der Ton der Radierungen enthält mehr Leben als die Buntheit der Aquarelle, und der Charme der Frühzeit Turners ist in dem Buch greifbarer als irgendwo. Man muss sich alle phantastischen oder in der Anlehnung an den Klassizismus erfundenen Szenen wegdenken, denn sie bestätigen in noch durchsichtigerer Weise als die Gemälde die vorhin charakterisierte Schwäche.

---

[1]) Turner sagte oft: „If Tom Girtin had lived I should have starved." Ueber das besondere Verhältnis zu Girtin vgl. u. a. Swinburne: Life and Work of J. M. W. Turner (London, Bickers & Son, 1902), pag. 68 ff.

[2]) The life of J. M. W. Turner (London, 1897), pag. 64.

Die rein landschaftlichen Motive dagegen wie die Blätter 37, 43, wo seine Lichtkunst überzeugender wirkt als in den strahlendsten Gemälden, die Ansicht Basels (Nr. 42) mit der reichen Atmosphäre, usw. enthalten bleibende Werte, und in anderen ganz trockenen Schilderungen tut immer noch die Sachlichkeit wohl, die man sonst so schmerzlich entbehrt. Freilich, der Zweck, den Turner mit dem Buche im Auge hatte und der über die Gesinnung des Menschen Bücher erzählt, wird hier so wenig erreicht als in den Bildern, die er neben die beiden Claude hängen liess. Neben dem Liber Veritatis sinkt das Liber Studiorum auf das Niveau billiger Lektüre; trotz der von der englischen Kritik mit Recht getadelten „unfairen" Konkurrenz, die das mehrere Generationen nach dem Tode Claudes ohne sein Wissen und ohne seine Ueberwachung entstandene Sammelwerk von Reproduktionen mit einem mit grösster Sorgfalt von Turner selbst hergestellten Opus in Parallele bringen wollte. Das Liber Veritatis liest sich wie ein Hirtengedicht. Die süsse Poesie der Liebesgeschichte von Daphnis und Chloe klingt zwischen den Zeilen. Andere Stellen sind wie ein Epos von fremden Ländern und Völkern und deren merkwürdigem Schicksal. Ruskin beschwerte sich, in diesem Buche keine Naturgeschichte zu finden. An den Reisebeschreibungen Turners lobte er — die Poesie.

Auch in den späteren Zeichnungen und Skizzen stehen die einfarbigen über den mehrfarbigen. Unter den „Wanderings by the Seine", deren Originale in derNational Gallery bewahrt werden, gibt es ein paar ganz entzückende Dinge. „St. Denis" aus der (1835 erschienenen) zweiten Serie, der Fluss mit den Silhouetten der Menschen im Vordergrund, den dunklen Massen der Häuser auf dem gegenüberliegenden Ufer und der Kathedrale in der Ferne zeigt die Magie, deren Turner fähig war, wenn er sich gar nicht als Zauberer fühlte und nicht von der Palette verleitet wurde. Die bekannte Skizze „A Pilot Boat" in der National Gallery, aus der letzten Zeit, brauchte nur um eine Nuance weiter geführt zu sein, um ein Meisterwerk zu werden, und ist nicht zufällig in einfarbiger Sepia entstanden. Neben der Lockung seiner gefälligen Koloristik wurde ihm die Freude an der Arabeske des Pinselstrichs gefährlich. Er dachte, wenn er seine minutiösen Perspektiven punktierte, erst an die Punkte, dann an die Perspektive. Daher gleichen manche seiner Landschaftszeichnungen verwischten topographischen Karten. Dem Betrachter gelingt nicht mehr, den Sinn der Zeichen zusammenzuhalten. In vielen Panoramen erkennt man, dass es sich um eine Landschaft handelt, nur an einem ausserhalb des Gefüges der Technik gebliebenen Detail. Die Technik ist ornamental, bevor sie ihren natürlichen Zweck erfüllt. Sie wird zu der „infernale commodité de la brosse", die Delacroix fürchtete und die jeden Maler unfehlbar dem Manierismus ausliefert, der nicht die Konzentration seines Ausdrucks als höchste Richtschnur vor sich sieht. Ob die bekannte Geschichte mit der verkehrt aufgehangenen Landschaft wahr ist, bleibt dahingestellt. Sie könnte es sein. Es gibt im Turner-Saal der

Tate Gallery genug Bilder Turners aus der letzten Zeit, die man ohne wesentliche Störung des Eindrucks mit dem Kopf nach unten hängen könnte. Und noch heute fehlt es nicht an aufgeklärten Kunstfreunden, deren Ansprüche an das Ornamentale der Malerei in dieser Anekdote ein Kriterium der Meisterschaft erblicken.

Turner hinterliess Fragmente wie der Landschafter Gainsborough. Nach der wie eine Kugel nach allen Seiten geschlossenen universellen Form Hogarths kam Wilson, ein schwächerer Geist, der sich begnügen musste, die Zeit zu spiegeln. Er verdankt die Harmonie seiner Widerstandslosigkeit. Die Form der Zeit war dicht genug, ihn zu tragen. In Gainsborough kämpft dieselbe Zeit vergeblich mit dem Spürsinn modernen Geistes. Sie unterliegt. Aber ihre Niederlage gönnt keinen Sieg. Der Nachgiebigkeit des Rokokomeisters malgré lui, der die Natur und die Kunst nach Lieblingsmotiven durchsucht und sich selbstloser Schwärmerei überlässt, gelingt nicht die neue Synthese; kann nicht gelingen. Der neue Mensch musste mit dem Rokoko tabula rasa machen, musste einmal ganz in sich hineingehen, allein sein mit der Inbrunst seiner Empfindung, um den Schöpfungsakt einer neuen Zeitform zu vollbringen. Gainsborough hatte die Sehnsucht. Er dürstete nach Bewusstsein, wollte nicht tönen, was die Zeit auf seiner Empfindsamkeit spielte, sondern tönen machen. Er suchte eine neue Wiedergeburt des Kosmos und wandte sich an den Meister, dem das Wagnis hundert Jahre vorher geglückt war. Sein Werk ist Stückwerk, dem der warme Impuls des Lebens anhaftet, und konnte nichts anderes werden. Darauf Turner. Die Entwicklung trübt sich. Einen Augenblick glaubt man, die Zeit habe einen ungeheuren Sprung getan. Turner beginnt bei Wilson und endet, soll man den englischen Enthusiasten glauben, im Zenith der neuen, bei seiner Geburt noch nicht geborenen Kunst. Aber er gibt nur eine phantastische Prophezeiung des Kommenden, eine Ahnung, die den Himmel rötet, ohne dass man weiss, ob die Röte Abend oder Morgen bringt. Er unterlässt, die Basis zu melden, auf der sich die neue Kunst erheben wird, und trägt selbst keinen notwendigen Baustein herbei. Was er meldet, erfüllt mit banger Ahnung. Soll der neue Bau wirklich nur dem Rausch kleiner Gehirne dienen? Werden die Neuen den Alten ebenso verräterisch gegenüberstehen wie Turner Claude? Werden sie die Natur ebenso plump auslegen, die Kunst ebenso voreilig und so wenig herzhaft handhaben? — Aber der Blick, der sich an der hohen Kunst eines Hogarth gestählt hat, widersteht dem luftigen Blendwerk. Es bedarf nur des Massstabs, den die Entwicklung seit ihren frühesten Anfängen lehrt, um die Täuschung der Neuheit zu erkennen. Durchbricht man den gefälligen Nebel, der nur den allzu Genügsamen zurückhält, so blickt man auf alte, zum Ueberdruss gewohnte Nichtigkeiten. Es ist noch einmal das Rokoko. Freilich nicht das Rokoko der Gainsborough und Wilson. Moderner! Es sucht mit Gottes Sonne zu verfahren wie die friedlichen Architekturmaler des 18. Jahrhunderts mit ihren Säulenstümpfen. Ein falsches Rokoko; es hat den Körper und mit ihm die Empfindung eingebüsst,

ist aus Notdurft, nicht aus Lust geboren, der Notbehelf von Malerliteraten. Das Produkt kommt nicht einmal von Turner. Schon vor ihm übten es andere Geschickte, die starke Formen durch schwache Gedanken zu ersetzen suchten und der „Variety“ Hogarths eine bequemere Auslegung erfanden. Es ist das Rokoko der Fuseli und Stothard[1]), das in Blake eine andere, nicht weniger suggestive Variante gezeitigt hatte, das, unfähig Realitäten auf die Beine zu stellen, zur Mystik seine Zuflucht nahm. In diese Entwicklung, nicht in die von Wilson geschaffene, gehört Turner. Wohl hat man ihn zur Gegenwart zu rechnen. Karl Scheffler nennt ihn den „Vorläufer des präraffaelitischen Geistes, der noch heute umgeht“.[2]) Mit ihm beginnt die Reihe problematischer Gestalten, die der modernen Kunst die Wege zu verschliessen drohen. Sie erweisen ihren Modernismus, indem sie sich abwenden vom Gesetz ihrer Vorgänger und haben der Gegenwart zur Illusion verholfen, der Einfall ihrer Willkür sei des neuen Gesetzes Erfüllung. Jedes an der modernen Entwicklung beteiligte Land hat mehrere solcher Persönlichkeiten hervorgebracht. Jedes hat seinen besonderen Typus der Entartung. Das zugrunde liegende Problem aber ist immer dasselbe: die vermeintliche Ausdehnung der Kunstgrenzen durch ausserhalb der Kunst liegende Tendenzen. Die Gefahr liegt in der Volkstümlichkeit dieser Pseudomodernen. Sie nehmen nicht nur nützlicheren Existenzen den Platz, sondern infizieren die ganze Gegend. Ihre Irrtümer sind fruchtbarer als die Erkenntnisse der Grossen. Unter allen Varianten ist das Turner-Problem das komplizierteste und enthält deshalb die grössten Gefahren. Der Originalitätenglaube unserer Zeit, dem alles Neue behagt, feiert hier die üppigsten Orgien. Dem Nimbus kommt ein äusserst biegsames Schema zu Hilfe, das nicht wie das Böcklin-Klischee, die deutsche Variante, mit ohne weiteres als verkehrt erkenntlichen Voraussetzungen operiert, sondern stärkere Gymnastik der Bildung und feiner gestimmte Organe der Empfindung anruft. Das Problem liegt hier nicht in der Art, sondern in dem Grad der Wirkung. Tatsächlich äusserte sich Turner künstlerisch: er bediente sich künstlerischer Mittel. Er war wirklich

---

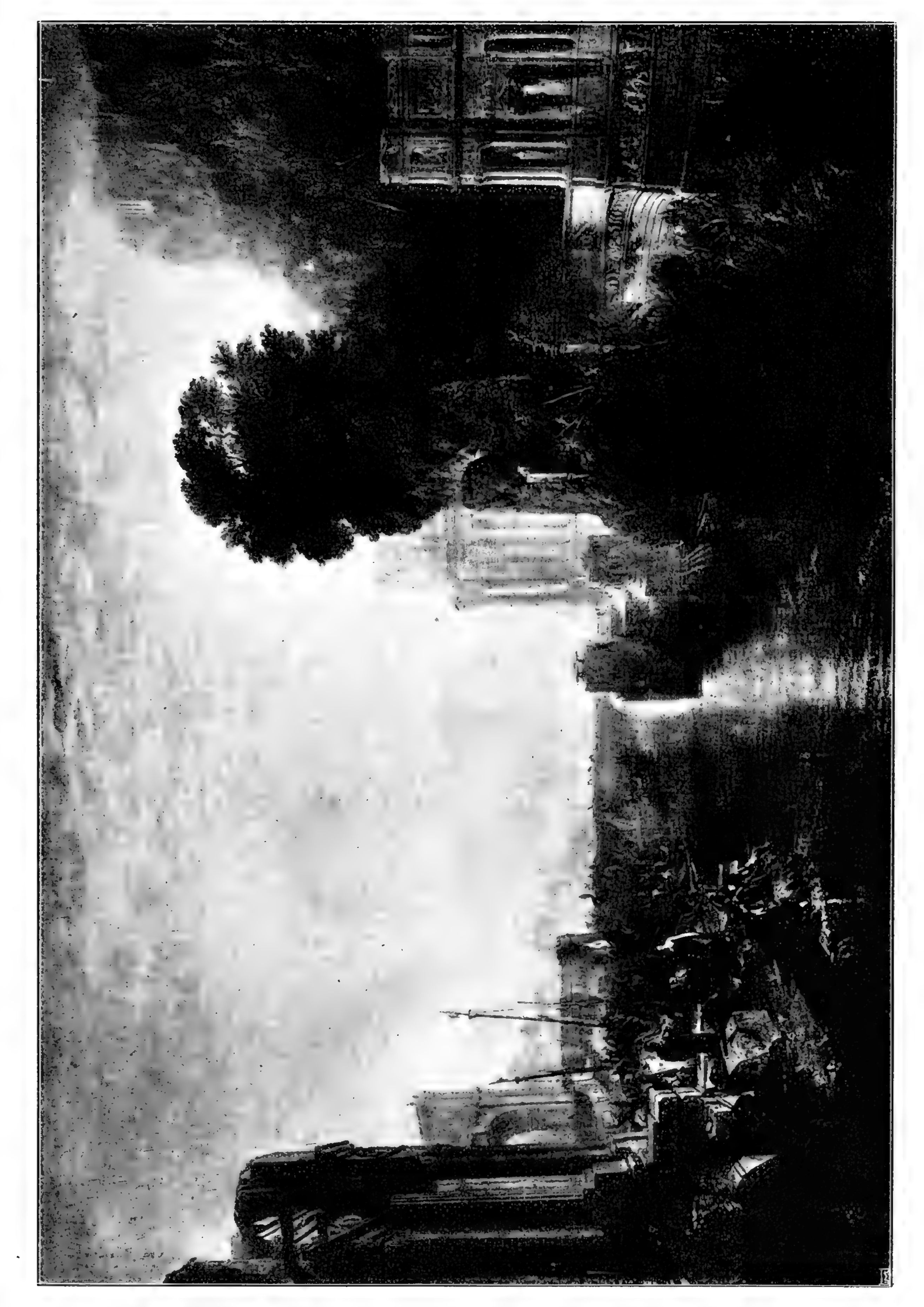
[1]) Stothard steht in seinen besten Bildern, zu denen ich nicht die berühmte Dekoration in Northamptonshire rechne, weit über Turner und wurde von diesem in ähnlicher Weise benutzt wie Wilkie. Man vergleiche sein „Sans Souci“ in der National Gallery (Nr. 1829) mit dem sogenannten „Bird-Cage“ Turners (Tate Gallery, Nr. 507). Um wie vieles echter bei aller Derbheit ist in dem ersten Bild die versuchte Dix-huitième-Stimmung, wie viel gediegener die Koloristik. Turners Szene wirkt vergleichsweise wie eine Karikatur auf Watteau.

[2]) Scheffler hat ein paar vortreffliche Sätze über Turner geschrieben. „Seine Bilder“, meint er, „können dematerialisierte, astralisch gewordene Claude Lorrains genannt werden; impressionistisch sind sie nur, sofern sie das Gegenständliche an die zweite Stelle rücken und die Stimmung selbst als Gegenstand, als poetischen Stoff behandeln . . . Sein Empfinden ist weiblich, wie das der meisten britischen Künstler: halb Titane, halb dilettierende Miss; Böcklin, von dessen genialer Trunkenheit er manches hat, ist neben ihm der Mann . . .“ (Zukunft vom 9. Januar 1904, pag. 59.)

ein Beleuchtungskünstler, kannte die Phänomene der Atmosphäre und wusste sie sich dienstbar zu machen, hatte, wie Dayes sagte, „a superficial notion of form“, aber immerhin eine Notion der Formen, auf die er anspielte, und spielte mit Spontaneität ohne jeden merkbaren Vorbehalt niedriger Regung. Der Unterschied zwischen der Erfindung eines Menschen, der uns sublime Dinge mitzuteilen hat und dafür ein System verwickelter Wirkungen braucht, und einem Sonderling, der uns — und vielleicht sich selbst — verblüffen will und dafür ein nicht weniger kompliziertes Gebäude errichtet, ist von weitem nicht deutlich. Das verdankt die moderne Kunst ihren Siegen. In den Höhlen, aus denen der Konventionalismus vertrieben wurde, lagern sich neue und noch gefährlichere Feinde. Je schwieriger lesbar die Kunst für das Auge des Laien wird, um so leichter gelingt die Farce. Es gibt keine Phantasie, in die nicht begeisterte Phantasten einen Sinn zu legen vermöchten, und der Rest hängt nur davon ab, ob solche Enthusiasten genug schreiben und drucken lassen können, um ihren Einzelfall zur Massensuggestion auszubilden. Die Farce Turner hat die in der Kunstgeschichte einzige Eigentümlichkeit, dass die Parodie gegeben wurde, bevor das Original geschrieben war.



Claude Lorrain: Einschiffung der Königin von Saba.
National Gallery, London.



Turner: Dido Building Carthage. 1815. National Gallery, London.





Claude Lorrain: Die Heirat Isaaks mit Rebekka. National Gallery, London.





Turner: The Bay of Bajae. 1823. National Gallery, London.





Turner: Sun rising in a Mist.
National Gallery, London.



Turner: The Fighting „Téméraire". 1839.
National Gallery, London.



Turner: Burial at Sea. 1842.
National Gallery, London.

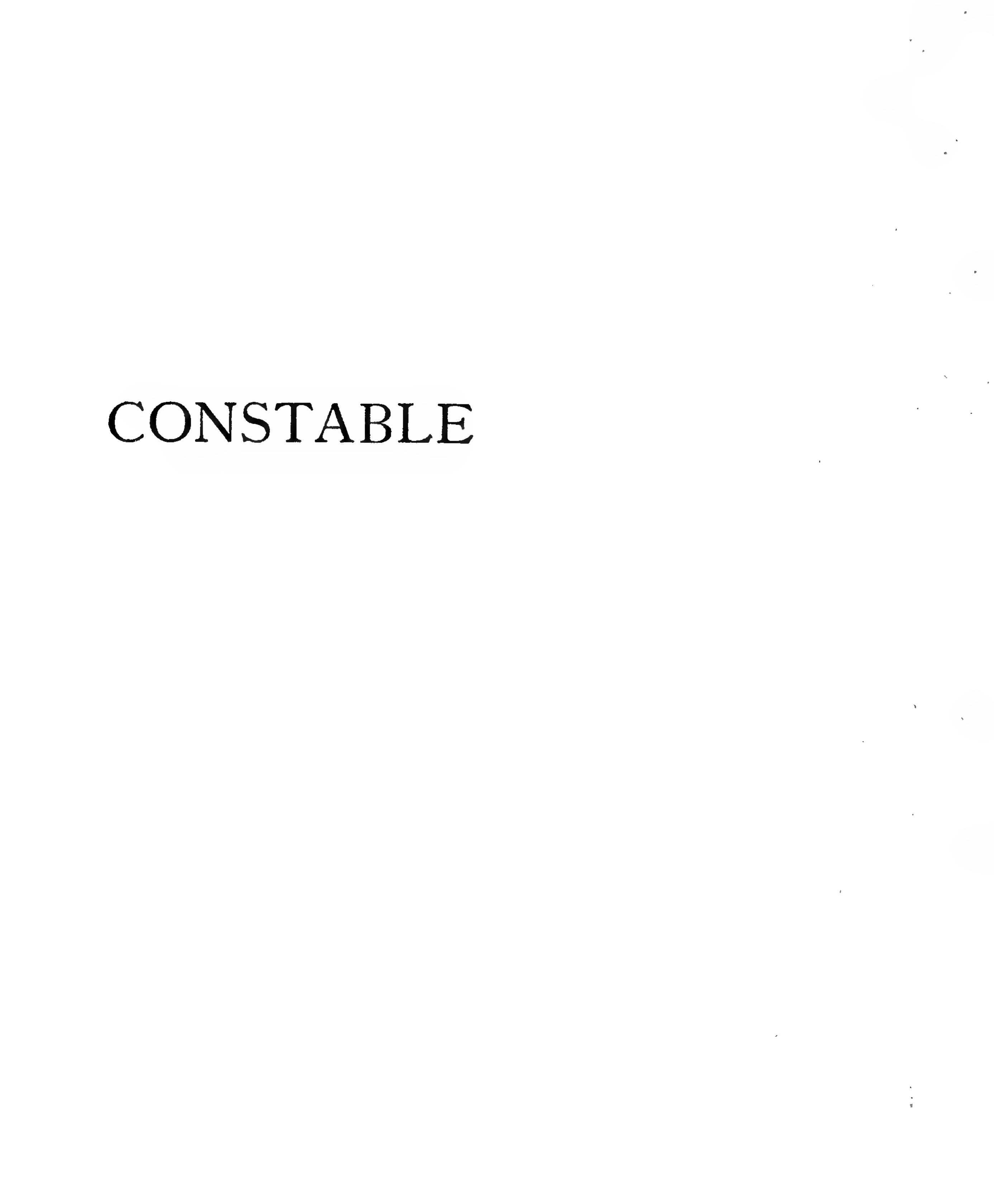




Turner: The Great Western Railway. 1844. National Gallery, London.



CONSTABLE





Denique sit quidvis,
simplex duntaxat et unum.
Horaz.

Ungefähr gleichzeitig mit Turner gelang England der Sprung zu einer Richtung, die dem Vielseitigen, der alle Seiten der Kunst zu umfassen schien, entging. Nichts ist merkwürdiger, als dass England im selben Moment, als es Turner, die verwirrendste Folge des elementaren Irrtums seiner Kunstanschauung, den reichsten Typus seiner Armut hervorgebracht hatte, für einen Constable Platz behielt. Kein grösserer Gegensatz ist denkbar. Man kann das, was unbedingt zu grosser Kunst gehört und unbedingt ihr fern bleiben muss, nicht treffender als mit den Namen der beiden Zeitgenossen bezeichnen. So treffend, weil Turner das Unkünstlerische in die bestrickendsten Gewänder hüllte und weil Constable das Künstlerische so einfach wie möglich darbot.

Die wenigen Aussprüche Constables über den Kollegen, der ihm, nicht von Ruskin allein, als unerreichbarer Gipfel gezeigt wurde, sind voller Achtung, von derselben Nachgiebigkeit, die seine Pietät für Reynolds, seine Anhänglichkeit an Stothard, seine Schätzung Fuselis kennzeichnen. Wir begreifen heute kaum solche Milde, begreifen sie um so weniger bei Menschen, denen so gesunde und selbstständige Werke gelingen. Wir sind an einseitige Genies gewöhnt, deren Treue zu ihrer Aufgabe die Schroffheit ihres Urteils über anders gerichtete Anlagen berechtigt, sind misstrauisch zu den Allesverstehern und zweifeln, ob sich ihre sanfte Rücksicht gegen andere mit der notwendigen Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst zu paaren vermag. Nirgends wie in der Kunst gilt Gutmütigkeit als Schwäche.

Aber was Constable so urteilen liess, war nicht lediglich Gutmütigkeit. Ueber die, die es gar so schlimm trieben, konnte er gepfefferte Worte finden und mancher juckte sich Zeit seines Lebens. Constable stand der Kunst anders gegenüber als seine Kollegen, und die Milde seiner Kritik ist Symptom dieses Standpunkts. Sein Verhältnis war freier. Er war nicht so abhängig von der Produktion anderer wie Turner, nicht mal so wie Gainsborough, viel weniger als Wilson. Er war seit Hogarth der erste wieder, der sich das Malen als eine durchaus instinktive Betätigung vorstellte, instinktiver noch als Hogarth, ohne jeden Umweg, ja, man kann sagen, dass niemand bis dahin die Kunst mit gleicher Natürlichkeit gehandhabt hat. Für seine meisten Landsleute war die Malerei eine schöne erspriessliche Sache, zum Komfort des Lebens gehörend, für den Feierabend der Armen, zum

Luxus der Reichen bestimmt, eine Sache, die im Grunde nichts mit den Realitäten des Lebens zu tun hatte, sondern den Menschen über den Ernst seines Daseins hinwegtäuschen sollte. Die Täuschung hatte tausend Grade, umfasste nicht nur die höheren und modernen Gefilde der Sentimentalität, sondern spielte auf allen Registern des Eklektizismus. Die Kunst sollte vor allem schön sein, und schön war, was an den Alten gefiel. Die Periode der Porträtisten hatte das in allen Nuancen festzustellen gesucht. Man besass den Reflex der Holländer, den Reflex der Spanier und Italiener. Turner hatte diesem Fundus den Reflex der Natur zugefügt: die Genealogie der erbaulichen Landschaft. Er hatte die romantische Gegend gemalt und gleich die entsprechende Staffage dazugetan, geeignet den Charakter der Szene zu anthropomorphisieren. An diesem ganzen Apparat blieb Constable unbeteiligt. Er malte nicht die Liebe zu schöner Malerei oder schöner Natur. Seine Kunst ist elementarer. „When I sit down to make a sketch from nature, the first thing I try to do is to forget that I have ever seen a picture“.[1]) Kein Eklektizismus also. Zwischen Individuum und Natur schob sich nicht der Hauch einer anderen Kunst. Das ging so weit, dass viele Zeitgenossen an seiner Künstlerschaft überhaupt zweifelten, selbst wenn sie die Bilder lobten. Man glaubte, in Constable etwas prinzipiell anderes zu sehen, als was bisher für Kunst gegolten hatte. Etwa ein Naturkind besonderer Anlage, das die Schönheit durch das Wahre ersetzte und mit seiner Ehrlichkeit für das, was es an überlieferten Ansprüchen der Kunst unerfüllt liess, einsprang. Noch vor kurzem hat Bazalgette, der französische Uebersetzer der Leslieschen Memoiren, denselben Standpunkt angedeutet. In seiner hübschen Vorrede spricht er von Constables „Souci minimum du style“. Constable habe die Natur als Herrin, seine Kunst — „produit direct de la terre“ — als Dienerin betrachtet und die Realität ihrer selbst wegen erfasst, „non pour le parti qu'un peintre peut en tirer, en la déformant“.[2]) Die Konsequenz solcher Anschauung könnte leicht zu dem Naturalismus sans phrase führen, gegen den in Wirklichkeit niemand gründlicher als gerade Constable protestiert hat. Der Meister des „Hay Wain“ brachte neue Formen, keine neue Aesthetik. Seine Kunst entfernte sich so weit wie möglich von den Idealen der Naturgeschichte Ruskins und war im Gegensatz zu Turner im besten Sinne System. Nicht gewisse bisher unedierte Seiten eines gegebenen Objektes brachte sie zum Vorschein — was wir dafür nehmen, ist Täuschung oder belanglos — sondern nur Variationen des Schönen, das ewig ist wie die Natur, an die Horaz seine Lieder richtete und die Goethe begeisterte. Es war im Prinzip keine andere Kunst als die von dem offiziellen Vater der englischen Malerei proklamierte. Im Sommer 1813 fand die berühmte Reynolds-

[1]) Leslie 348. Ich zitiere immer die illustrierte Neuausgabe der „Life and Letters of John Constable“ by C. R. Leslie (London, Chapman and Hall, 1896).

[2]) John Constable d'après les Souvenirs recueillis par C. R. Leslie, Paris, Floury, 1905.

ausstellung statt, und zur Eröffnung gab es ein offizielles Festessen, an dem teilzunehmen, dem damals noch ganz unbekannten Windmüllersohn zu nicht geringem Stolz gereichte. Leslie hat das Bruchstück eines Briefes bekannt gegeben, in dem Constable der Braut begeistert von der Festrede berichtet. „Although the style of Sir Joshua Reynolds", so hiess es, „might differ in appearance from the style of those specimens of art which are considered the nearest to perfection in the ancient Greek sculpture and the productions of the Great schools of Italy, yet his works were to be ranked with them, their aim being essentially the same — the attainment of nature with simplicity and truth".[1]) So stolze Worte lassen sich heute nicht mehr mit dem Gegenstande festrednerischer Begeisterung zusammenreimen, dagegen bedürfen sie keiner Einschränkung, wollte man das Werk des Mannes feiern, der sie damals gläubigen Herzens hinnahm und seiner Braut empfahl, recht oft in die Ausstellung zu gehen, um sich nach den köstlichen Werken eine Vorstellung von dem eigentlichen Wesen der Malerei zu machen. Denn darin stecke „the finest feeling of art that ever existed".

Der gefeierte Akademiepräsident hätte schwerlich gleiches mit gleichem vergolten und die Zugehörigkeit zu der hohen Kunst, zu der er sich selbst rechnete, dem simplen Landschafter sicher ebensowenig zugestanden wie dem alten Hogarth. Es ist ein ganz ähnliches Verhältnis. Dieselbe Macht der Persönlichkeit, die sich die Sonderheit ihrer Weltauffassung wahrt, mit eigenen Augen betrachtet und auf Grund dieser Betrachtung handelt, stellt Hogarth und Constable zusammen und jenseits der offiziellen Schule ihres Landes. Beide sind trotzdem stärkere Engländer, sie scheinen sogar infolgedessen zu ihrer höheren Kunst zu gelangen. Sie geben etwas, das nur in England werden konnte, und das von der Bewegung des Kontinents relativ unabhängige Produkt bildet einen unentbehrlichen Bestandteil der europäischen Kunst. Innerhalb dieser Verwandtschaft erscheinen der aggressive Charakter Hogarths und der sogenannte Naturalismus Constables als Unterarten, die sowohl vom Zeitkostüm, wie von den besonderen Temperamenten beider bereitet wurden, und diese Verschiedenheit verhüllt nur oberflächlich die gemeinschaftliche Arbeit am selben Ideal. Der eine objektivierte das Rokoko, mit dem seine zeitgenössischen Landsleute ein mehr oder weniger illegitimes Verhältnis eingingen, der andere vollzog die vorbereitete Befreiung und entführte das Schiffchen der neuen Kunst aus dem versandeten Hafen hinaus auf das freie Meer, wo es allein seine Tüchtigkeit beweisen konnte. Und auch dieser behielt die Hand so fest am Steuer wie der andere, der „Igelkünstler", der von Galle überlief, der ruhiger Steuermann blieb, wenn er seine Puppen zum Tanze hetzte.

---

[1]) Leslie, 49.

CONSTABLE UND CLAUDE

Auch Constable folgte einer Tradition. „A self-taught artist“, sagte er, „is one taught by a very ignorant person“ und typisch sind die Sätze, mit denen er 1836 die Serie von vier Vorlesungen über die Geschichte der Landschaft einleitete:

„I am here on the behalf of my own profession, and I trust it is with no intrusive spirit that I now stand before you; but I am anxious that the world should be inclined to look to painters for information on painting. I hope to show that ours is a regularly taught profession; that it is scientific as well as poetic, that imagination alone never did, and never can, produce works that are to stand by a comparison with realities; and to show, by tracing the connecting links in the history of landscape painting that no great painter was ever self-taught.“

Ein alter Meister könnte das gesagt haben und, wäre solche Wahrheit der Gegenwart offenbar, dächte jeder heutigestags über die doppelte Rolle der Kunst, die wissenschaftliche und die poetische, über die „regularly taught profession“, die allein die Einbildungskraft zu läutern vermag, so wie der Prediger dieser goldenen Sätze, so wäre unsere Kultur um eine Riesenspanne weiter. Dass, der so sprach, gerade Constable war, dass in diesen programmatisch knappen Sätzen das Wort Natur nicht vorkommt, nicht weil er nicht daran dachte, sondern weil ihm der Gedanke selbstverständlich war, sollte den an den Naturalismus Constables Festgeklammerten zu denken geben.

Auch Constable stützte sich auf Vorgänger ganz wie Hogarth, ganz anders wie die Reynoldsschule. Ein Kreis von Genies tut sich auf und wird immer grösser, je tiefer wir in das Wesen des Künstlers eindringen. Aber während die Geister derer, die den anderen dienten, sich mit zornigen Gebärden über den Machwerken ihrer Epigonen erheben, glaubt man Constable selbst in dem Kreise sitzen zu sehen, und die Helfer blicken freundlich zu ihm hin, fast als dankten sie ihm für das, was er ihnen verdankte.

Kein Name kam so häufig über seine Lippen als Claude, derselbe Claude, dem Turner nacheiferte. Es waren schöne Tage, wenn er in jungen Tagen die kostbare Sammlung Sir George Beaumonts besuchen durfte, und noch in der spätesten Zeit kehrte er immer wieder begeistert zu dem Meister zurück. Doch gibt es kein

Bild, das die äussere Aehnlichkeit mit Werken Claudes nachweist. Nie findet man auf seinen Landschaften die berühmten feierlichen Architekturen. Keine Nymphe, keine leichtgeschürzte Italienerin ruht im Schatten — sie würde uns hier so auffällig erscheinen, als begegnete uns in Wirklichkeit eine solche Gestalt bei einem Spaziergang durch englisches Gelände. Keine biblische Geschichte wird von der Staffage gespielt, keine Szene aus der Mythologie. Ein Karren mit Schnittern noch in dem Hauch des Feldes, auf dem sie sich müde geschafft haben; Pferde, die den Lastkahn durch den Kanal ziehen, ruhende oder arbeitende Menschen und Tiere — das sind die einzigen „Vorgänge" auf seinen Bildern, und dann das, was in einer Landschaft ohne Zutun der Menschen vorgeht. Und das war ihm die Hauptsache. Doch ist die Aehnlichkeit mit Claude wohl vorhanden. Sie erschliesst sich dem, der auch in den Bildern des grossen Franzosen die Nixen und Ruinen nicht als Hauptsache ansieht, sondern über die Details hinweg in den Organismus Claudes zu blicken vermag. Dem erscheint der Künstler des Liber Veritatis in manchen frühen Werken Constables wie verjüngt, so dass man sagen könnte, dass, wenn ein solcher Geist in der Zeit Constables entstanden wäre, er irgendwie ähnlich wie der engliche Müllerssohn gemalt hätte. Die Wahrheit ist in beiden dieselbe; nicht die objektive selbstverständlich. Diese ist undenkbar, nicht etwa weil Constable zwei Jahrhunderte später als Claude lebte und über eine um ebensoviel reichere Erfahrung der Menschheit verfügte. Wie gering erscheint uns dieser allgemein dem Menschen die Natur näher bringende Fortschritt im Vergleich zu dem Wissen, das ein grosser Künstler aus sich selbst heraus produziert. Undenkbar vielmehr, weil zwei so abgeschlossene Persönlichkeiten, mögen sie in derselben Zeit leben oder durch Hunderte von Jahren getrennt sein, ihr Augenmerk nie auf das gleiche richten werden, selbst wenn sie beide Landschafter sind, selbst dann, wenn sich beide dieselbe Landschaft vornähmen. Nicht die reale Tatsächlichkeit, aber die Veritas, mit deren Namen man mit Recht das Lebenswerk Claudes verband, kommt in Constable wieder. Man empfindet nichts so sehr vor den Bildern des Franzosen als die Uebereinstimmung von Bild und Seele. Claude steckt so deutlich in seinen Bildern, dass es eigentlich gar keine Landschaft mehr ist, was unsere Erinnerung davonträgt, sondern ein höheres Fühlen, die Vorstellung von einer unendlich vergeistigten Menschlichkeit, die wir rückwärts den gewohnten Realitäten einer Landschaft nicht mehr anzupassen vermögen. Die Form erhebt sich über die Wirklichkeit, wie der Gedanke über den Körper. Die Rolle der Poussin und Claude in der Geschichte der Landschaft ist von grösster Bedeutung, aber diese kunstgeschichtliche Erwägung bringt ein winziges Moment ans Licht im Vergleich zu der Bedeutung dieser Helden des Geistes für die Entwicklung des menschlichen Idealismus. Die einzige Fortsetzung der Tizian und Veronese konnte nur dem Sieg über ihren glorreichen Materialismus gelingen. Die Pracht liess sich nicht mehr vergrössern, wohl vergeistigen. An diesen geistigen Wert dachte Constable,

als er die kleine Phocion-Landschaft Poussins, die schon vorher Gainsborough begeistert hatte, „full of religion and moral feeling“ nannte[1]). Auf dieser Bahn vermochte der Realismus des Engländers nicht weiterzugehen. Die stille Erhabenheit Claudes ist in unseren Zeiten so wenig denkbar wie die Einfalt der holden Poesie eines Mozart. Wir haben nicht mehr die Organe für solche Beschaulichkeit. Was die Zeit von uns an Anspannung fordert, macht uns zu wachsam, richtet unseren Geist zu unerbittlich auf konzentriertes Denken, macht uns zu zweifelnd und sehnsüchtig, um unsere Seele so wellenlos zu halten, wie die klare Fläche, in der sich Claudes Menschentum spiegelte; und wo uns unsere Zeitgenossen ähnliche Empfindungen mitzuteilen suchen, misstrauen wir mit Recht der Einfalt, die nicht kann oder will, was sie uns geben müsste, und ihrer Vollendung fehlt die ungekünstelte Veritas. Nur seine Seele so ins Werk zu senken wie Claude, vermochte Constable; ganz eins zu werden mit seiner Malerei und ihre Formen so innig zu durchdringen, dass auch aus seinen Bildern ein Geist sich loslöst, der nicht mehr Landschaft ist, sondern nach höheren Begriffen zielt. Auch sein letztes Resultat ist Idylle, nur von ganz anderer Art als Claudes zauberische Welt, noch weiter entfernt von dem 18. Jahrhundert, dem alles an der Idylle lag und das, weil ihm der rechte Geist für die alte fehlte, eine neue erfand, kleiner als die Gefilde Claudes. Es machte aus der weiten Natur der klassischen Landschafter einen wohlgepflegten Garten und liess das Idyllische von zärtlichen Gruppen geputzter Menschen darstellen. Weder die Erhabenheit der einen noch die Zärtlichkeit der anderen konnte Constable zurückrufen. Nur weil er, entschlossener als seine Landsleute, ganz aufgab, auf dem Wege der Alten zum Eldorado zu gelangen; weil er überhaupt keine Idylle machen wollte, sondern das, was man in unseren Zeiten noch etwa die Empfindungen eines Idyllikers nennen kann, in sich trug, erreicht er einen dem Claude ähnlichen Einfluss auf unser Gemüt. Auch seine Landschaften besitzen die köstliche Gabe, Frieden in uns zu giessen, uns still zu machen; und sie erreichen es, ohne einen Wall zwischen uns und unserer Zeit zu errichten, ohne unsere Sinne zu täuschen, sondern gerade mit dem Gegenteil, indem sie uns das, was um uns ist, besser erkennen lassen, als dem allzu flüchtigen Blicke der Eiligen gelingt. Dieses Erkenntnisvermögen kam nicht von Claude. Constable sah immer nur mit seinen eigenen Augen und erfasste ganz andere Dinge als der Klassiker. Aber das hohe Beispiel lehrte ihn, das Neuerschaute in demselben Gleichgewicht zu halten. Und

---

[1]) Leslie, 102: Bazalgette hat die Stelle ganz missverstanden „Que peut bien être un paysage moral?“ fragt er verwundert. „On ne voit pas trop, comment le peintre révolutionaire et réaliste, uniquement soucieux de vérité qu'était Constable, peut à ce point admirer l'académique et froid Nicolas Poussin. Il était vraisemblablement séduit par l'intense harmonie de couleurs et de composition qu'offre parfois le peintre des Arcadies.“ (In der zitierten Uebersetzung Leslies pag. 85, Fussnote [2]).

es ist, wohl mehr als alles andere, dieses Gleichgewicht aller Teile, was uns seine Idyllen so kostbar macht.

Die Lebensgeschichte des Menschen entsprach seiner Kunst. Gemächlich, wie eines Landmanns wolkenloser Sommertag ging sie vor sich. Die Biographie eines Pastors kann nicht einfacher sein. Eine friedliche Kindheit in der Mühle des Vaters, wo der Junge lernte, auf die Wolken zu achten, und zumal draussen im Walde, wo er sich ganz wie Gainsborough mit den Bäumen befreundete. Ein würdiger Vater mit der bekannten Abneigung gegen den zweifelhaften Künstlerberuf; eine nicht weniger würdige, überaus verständige Mutter, wie gewöhnlich dem geheimen Streben des Sohnes zugänglicher, und stets bereit, ihn mit rührender Sorgfalt zu leiten. Eine lange Verlobung — wie könnte sie fehlen! — mit einem artigen Mädchen. Maria Bicknell ist die Tochter eines stattlichen Advokaten, dem, wie einst dem Vormund der Saskia, die Schwiegerschaft des malenden Müllersohnes nicht lachen will, und hat einen noch weniger zugänglichen Grossvater, Geistlicher seines Zeichens und mit Reichtum gesegnet. Man liebt in der Familie den bärbeissigen Alten mehr wegen seines Geldsackes. Die Erbschaft bedroht die Liebenden. Der junge Constable soll einmal die Abneigung des geldstolzen Alten durch eine maliziöse Karikatur verschlimmert haben. Kommt es zur Heirat mit dem Taugenichts, kann Miss Bicknell ein Kreuz durch die Erbschaft machen. Das täte sie nur ungern. Nicht, dass sie ihrem John nicht genügend Sympathie entgegenbringt, sondern weil es unvernünftig wäre und nicht in der Art der überlieferten Anschauungen. Man kann warten. John schickt sich ohne Groll. Fünf Jahre dauern die Liebesbriefe, bis er vierzig, sie dreissig wird. Von beiden Seiten zärtlich, aber ohne Ueberschwang, geduldig die schlechten und guten Chancen des Geschicks, der Künstlerlaufbahn und der Hoffnung auf Vereinigung hinnehmend, von seiner Seite mit einer Nuance von Melancholie, die er mutig niederkämpft. Die Gedichte und Briefe Cowpers, den beide gerne lesen, des „Dichters der Religion und der Natur“, spiegeln die Empfindungen dieser Liebe. „I believe“, schrieb Constable, „we can do nothing worse than indulge in useless sensibility“, und die Braut ermahnt ihn, der Liebe nicht die Konzentration in der Arbeit zu opfern. Keine Abgründe der Leidenschaft tun sich auf. Man glaubt über weite Rasenflächen mit sanften Höhen und Tiefen zu blicken. Johns Mutter fördert das Verhältnis mit derselben klugen Einsicht, mit der sie die Berufswahl des Jungen unterstützt hat. Johns Vater wäre die Lösung lieber wie ihm ein anderer Beruf lieber gewesen wäre. Der Tod dieser gütigen Eltern und der Mutter der Miss bringt endlich die Liebenden zusammen. Der junge Reverend John Fisher, der Intimus Constables, die prächtigste Nebenfigur der kleinen Geschichte, vollzieht die heimliche Trauung. Mr. Bicknell verzeiht schnell, und der alte knurrige Reverend-Grossvater stirbt schliesslich, ohne die Drohung wahrzumachen, der Enkelin ein rundes Sümmchen hinterlassend. Wie die Verlobung war, so wird die Ehe. Sie dauert in ungetrübtem Glück zwölf Jahre, bis zum Tode der

klugen und ergebenen Frau, die dem Manne alles gab, was er von ihr erwartete, und seine ein wenig zerfahrene Künstlerart glücklich ergänzte. Noch nicht zehn Jahre später, die der Witwer in gelassener Resignation, umgeben von geliebten Kindern und treuen Freunden, verbrachte, starb er im Alter von 51 Jahren. Die Aerzte vermochten keinerlei Erkrankung als Todesursache anzugeben.

Das ganz Normale dieses würdigen Daseins, das mit Vernunft und mit allen milden Instinkten des Menschen durchgeführt wurde, hatte nur ein entscheidendes Ereignis: die Kunst. Doch war die Kunst nichts Besonderes in dem Leben Constables. Sie zeigt nicht wie die Betätigung so vieler grossen Leute, auf die die Theorie mit den zwei Seelen passt, ganz andere Tendenzen als der Rest des Daseins, sondern befand sich in einer seltenen und zwar ganz wörtlichen Harmonie mit dem übrigen Menschen. Keinerlei Ausnahmecharakter haftet ihr an. Das Malen war Constables natürliche intellektuelle Form der Existenz und lässt sich ebensowenig von ihm wegdenken wie die Gedanken und Empfindungen aus dem Leben irgend einer gesitteten Persönlichkeit. „Painting is with me but another word for feeling," schreibt er an seinen treuen und klugen Fisher[1]). Daher die Unmöglichkeit, seiner Muse den geringsten, nicht ihrem individuellen Organismus förderlichen Zwang anzutun, die Unfähigkeit, die bestellten Porträts zu Ende zu bringen, die er des Geldes wegen unternommen hatte und zur Bestürzung der Seinigen, selbst der Braut, liegen liess. Darum glückten ihm die Kirchenbilder nicht besser als Hogarth. Jeder Schritt vom Wege des reinen Instinkts brachte ihm Nachteil. Dieser Weg wies ihn zu malen, was er um sich hatte, was er liebte, und nur dann zu malen, wenn es ihn lockte. Die Vorbilder seiner Landschaften liegen auf dem Umkreis weniger Meilen, an den Ufern des Stour, in Bergholt, im Tal von Dedham, wo er seine Jugend verbracht hatte und wohin er immer wieder zurückkehrte. Es ist durchaus nicht die Natur sans phrase, sondern die kultivierte Landschaft mit sauberen Feldern, gepflegten Wäldern, mit Farmen und Windmühlen. „Those scenes made me a painter, and I am grateful; that is, I had often thought of pictures of them before I ever touched a pencil"[2]). Der Satz ist typisch für ihn und klingt ganz ähnlich wie das Geständnis Gainsboroughs, der derselben Landschaft, dem Osten Suffolks, nachsagte, ihn zum Künstler gemacht zu haben[3]).

Gainsborough und Constable waren enge Landsleute, und die gemeinsame Heimat scheint sie verschwistert zu haben. Zwischen der Ansicht von Dedham des Aelteren, von deren Anmut im vorvorigen Kapitel die Rede war, und Constables Bildern desselben Motivs laufen viele Fäden. Zumal die frühen Fassungen deuten auf den Vorgänger. Die früheste ist die prachtvolle kleine Skizze von 1802 im

---

[1]) Leslie, 105.
[2]) Leslie, ebenda.
[3]) Lord R. Sutherland Gower. pag. 12.

South Kensington-Museum (Nr. 124), die der Künstler 26 Jahre später benutzte, um ein grosses, relatif detailliertes Gemälde daraus zu machen, das sich ganz von den Bahnen Gainsboroughs entfernt. In der Skizze von 1802 hat Constable etwas von der Träumerei seines Landsmannes übernommen. Im Motiv unterscheidet er sich dadurch, dass er nicht wie Gainsborough, um die Fernsicht auf den hellen Hintergrund wirksamer zu machen, vorne ein paar Bäume errichtet, durch deren Blätterwerk man wie auf einer Bühne hindurchblickt, sondern die ganze Ebene freilässt. Wir brauchen nicht zu untersuchen, welche der beiden Fassungen der Natur näher kommt. Nichts ist wahrscheinlicher, als dass Gainsborough wirklich die Bäume so bequem aufgestellt fand. Die Wahl Constables war natürlicher, weil er jede Art von Kulisse, auch die von der Natur gegebene vermied, weil er nicht der Natur, sondern der Kunst ein grösseres Wirkungsfeld einräumte. Seine Landschaft nötigte ihn, ein grösseres Spiel von zeichnerischen und koloristischen Werten zu entwickeln als Gainsborough, der sich mit dem einfachen Gegensatz der beiden Pläne begnügte. Dem Vorgänger noch näher im Motiv steht Constables Fassung der Ansicht von Dedham von 1809, in der National Gallery (Nr. 1822). Der Blick ist offenbar derselbe, nur dass Constable sich ein wenig mehr nach rechts hielt, wodurch der Kirchturm, der auf dem Bilde des Aelteren der linken Seite näher kommt, in die Mitte gerückt wird. Trotzdem sehen sich die Bilder viel weniger ähnlich. Man hat das Gefühl, als ob Gainsborough die Landschaft am Boden liegend malte, während Constable darüber hinflog. Das Spielerische des Vorgängers hebt sich hier noch entschiedener von den grossen Massen des Jüngeren ab, der trotz des unvergleichlich breiteren Auftrages eine viel grössere Mannigfaltigkeit erzielt. Verwandt bleibt das Trauliche des Eindrucks, das nicht mit Worten zu schildernde Behagen. Aber diese Empfindung, die uns Gainsborough wert macht, erscheint bei Constable sozusagen auf einem viel höheren Niveau. Sie lockt uns nicht sofort, ist mit einem Netz neutralerer Erscheinungen verwoben, wirkt aber um so stärker, wenn wir sie erst einmal erfasst haben. Die Beziehung zu dem geliebten Vorgänger war nicht immer so frei wie in dem eben betrachteten Beispiel. Constable studierte Gainsborough gewissenhaft. Es gibt eine Menge Landschaften aus den ersten Jahren des Jahrhunderts, die den Einfluss ohne weiteres sehen lassen. „On Barnes Common" der National Gallery (Nr. 1066) mit der famosen Windmühle, der See von Windermeere, bei Cheramy in Paris u. a. wirken wie vergrösserte Kleinigkeiten Gainsboroughs. Die Verwandtschaft bleibt auch später noch bemerkbar, als sich Constable längst die Unabhängigkeit erkämpft hatte. Auch ihm leuchteten die Vorzüge des Mittelmotivs ein. Der „Hay Wain", das „Cornfield", die „Valley Farm" usw. erscheinen wie freie Fortsetzungen der grossen Landschaften Gainsboroughs. Aber die Fortsetzung lässt den Anfang weit hinter sich. Gainsborough kam nie von der Vorstellung los, die Landschaft als Hintergrund für irgend etwas zu betrachten. Er dachte immer an die Szene und schloss daher sein Mittel-

motiv hermetisch zu. Constable machte die Bilder auf und liess Licht hinein, von allen Seiten, vor allem von oben. Die ganze Welt scheint in den paar Dezennien heller, fruchtbarer und reicher; auch der Reichtum gerade der Momente, die Gainsborough im Auge hatte, ist gewachsen. Die Erschliessung rührt nicht an das Geheimnisvolle der Natur, verbannt nicht die Poesie, nur liegt das Deutbare nicht mehr so bequem am Wege. Constable sah ein, dass die Natur nie an das Lyrische oder Dramatische denkt, wenn sie ihre Berge und Täler, ihre Bäume und Wiesen verteilt, dass alle diese Auslegungen sich von selbst einfinden, sobald der Reichtum da ist, der diesem so und jenem anders erscheint, und dass es nur darauf ankommt, diesen Urgrund unserer Freude an der Welt, Reichtum, zu schaffen. Reicher war Constable. Er hatte in sich, in seinen gesunden und starken Trieben, was Gainsborough der Ueberlieferung entnahm. Er sah in dem Baum den Träger vielseitigerer Geschicke, als was die Romantik eines Rokokomeisters in den gefälligen Schatten des Laubes legte. Der Baum lebte aus eigener Kraft in einem eigenen Kosmos, nicht nur in unserer Phantasie, war kein Begriff, sondern ein Dasein. In der letzten Vorlesung in Hampstead schilderte er mit launigen Worten das Schicksal seiner Esche, die er gezeichnet hatte, und es war ihm ernster, als seine Zuhörer glauben mochten, wenn er dabei so tat, als handle es sich um die Lebensgeschichte einer Persönlichkeit. „Many of my Hampstead friends“, sagte er, „may remember this young lady at the entrance to the Village. Her fate was distressing, for it is scarcely too much to say that she died of a broken heart. I made this drawing when she was in full health and beauty. On passing some time afterwards, I saw to my grief, that a wretched board had been nailed to her side, on which was written in large letters: »All vagrants and beggars will be dealt with according to law.« The tree seemed to have felt the disgrace, for even then some of the top branches had withered. Two long spike nails had been driven for into her side. In another year one half became paralysed, and not long after the other shared the same fate, and this beautiful creature was cut down to a stump, just high enough to hold the board“[1]). Die kindlichen Worte enthalten, scheint mir, einen überzeugenderen Natursinn als alles, was Ruskin mit den Dokumenten Turners zusammenbraute. Es versteht sich von selbst, dass einem Ruskin diese Natur nicht behagte und dass er, dem nichts so sehr als der „wahre“ Baum und der „wahre“ Berg Turners hohe Kunst dünkte, sich hier von niedrigen Motiven abgestossen fühlte oder auf den grotesken Einfall geriet, Constable mit Berghem zu vergleichen[2]). Die Einfalt Constables verstand sich zu legitimieren. Wie er von dem Baum sprach, so malte er ihn. Nicht etwa so, dass der Darstellung sentimentale Teilnahme aufgeprägt wurde; das wäre nichts besonders anderes gewesen als das Schild an der Esche, sondern mit der Sorgfalt

[1]) Leslie, 403, 404.

[2]) Leslie macht auf den Vergleich aufmerksam, wo er Constables Horror gegen alles, was mit Berghem zusammenhing, erwähnt.

des Porträtisten, der ein liebgewordenes Modell vor sich hat. Die beiden grossen Baumstudien in Aquarell des South Kensington-Museums (1248 und 1249) sind mit einer Genauigkeit detailliert, die an japanische Meister denken lässt, ohne dass sich die Einzelheit in das Kleinliche so vieler englischer Naturstudien verirrt. Man sieht alle Eigentümlichkeiten des Baumes, den Stamm, das Astwerk bis zu den kleinsten Zweigen, die Blätter, und behält den Eindruck, einen Baum vor sich zu haben, nicht die Sammlung seiner Einzelheiten. Der grössere Reichtum im Vergleich zu Gainsborough war also einmal grössere Objektivität. Gainsborough liebte die Natur sicher nicht weniger aufrichtig, er mag sogar zärtlicher zu ihr gewesen sein. Bei Constable dagegen empfinden wir weniger die Liebe als solche, als ihr Resultat. Das begriff Benjamin West, als er zu dem Anfänger, der ihm eine Studie zeigte, sagte: „You must have loved nature very much before you could have painted this"[1]). Es kommt in der Tat in der Kunst weniger auf das Lieben an, als auf das Geliebthaben, d. h. auf die Empfindung, die stark genug ist, sich objektivieren zu lassen. Man kann die Wertunterschiede zwischen den Künstlern Englands von Hogarth an auf die verschiedenen Grade dieses Objektivierungsvermögens zurückführen und wird dann den trotz mancher formalen Aehnlichkeit wesentlichen Unterschied zwischen Constable und Gainsborough und zwischen Constable und Turner fast greifbar vor sich sehen. Von den dreien hatte Turner die Empfindung an der äussersten Oberfläche, in den Fingerspitzen; Constable sie in den tiefsten Gründen seines Wesens. Dieselbe Art von Betrachtung enthüllt die trotz aller formalen Verschiedenheit wesentliche Aehnlichkeit Constables und Claudes. Man wird sich über das Verhältnis zwischen den beiden nur auf Umwegen klar, wie über alle zarten Dinge.

Claude war die edelste Liebe Constables, die Gestalt, der er sich, wie der Jüngling seiner ersten Geliebten, mit reinsten Empfindungen näherte. Er betete ihn an aus der Ferne; das Bewusstsein gleicher Empfindungen genügte ihm als Preis seiner Hingabe. Nur dieses platonische Verhältnis war fruchtbar. Der Egoismus Turners brachte es nur zu einer Stilisierung à la Claude und entfernte die Nachahmung vom Geiste des Vorbildes. Das gar nicht Stilisierte Constables erschien Delacroix sogar als Ueberlegenheit über Claude. Er gelangt einmal nach einem begeisterten Lobe des englischen Meisters zu der Frage, ob das Konventionelle in gewissen Bäumen der Vordergründe Claudes nicht doch ein wenig seine Landschaften beeinträchtige[2]). Und man kann Delacroix zutrauen, dass er sich nicht an der Unverletzlichkeit der Relativität verschiedener Systeme vergriff, sondern eine Nuance von absoluter Gültigkeit andeutete. Wir gelangen über morsche Trümmer in das immer blühende Paradies Claudes. Die Diebe, die den Garten plündern wollten, waren Toren genug, sich an die Versatzstücke zu halten.

---

[1]) Leslie, 15.

[2]) In den Notizen über l'Idéal et le Réalisme.

CONSTABLE UND DIE HOLLÄNDER

Ganz anders stand Constable zu den Holländern. Ihnen vermählte er sich, und die Frucht war eine noch heute währende glorreiche Epoche der Kunst. Er vollbrachte, was die Zeitgenossen in Holland unterliessen. Dort war auf die grossen Meister, die zu Rembrandts Zeiten die Eroberung der Landschaft begonnen hatten, im 18. Jahrhundert ein schwaches Geschlecht gefolgt, das auszubaden hatte, was die feinsinnigen Römlinge, die Berghem, Poelenburg, Moucheron, Karel du Jardin usw. eingerührt hatten. Von dem Realismus der van Goyen und Ruysdael war nichts mehr übrig geblieben. In wenig geachteten Kleinmeistern wie Dirk van der Laen, die in das 19. Jahrhundert reichen, lebte noch der letzte Reflex der grossen Epoche, mehr eine kuriose Reliquie als die sichere Bürgschaft für die Zukunft[1]).

Der Lebensnerv der holländischen Malerei war einerseits am Rokoko, andererseits am Klassizismus gescheitert. Es ist eine merkwürdige Schickung, dass gerade Constable, dem nichts über Claude ging, die gesunde Richtung wieder herstellte, die durch den falsch verstandenen Einfluss seines Lieblings verloren gegangen war. Und es war eine sehr wohltätige Schickung. Denn so kam es, dass die Reaktion sich nicht in das entgegengesetzte Extrem verirrte und dem krankhaften Idealismus nicht einen gleich verderblichen Naturalismus folgen liess.

Es bedürfte eines dickbändigen Werkes, um genau die Rolle Constables als Fortsetzer der Holländer festzustellen. C. J. Holmes hat es versucht und dabei den springenden Punkt zum mindesten angedeutet[2]). Die Grenzen der Vorgänger lagen in dem Spezialitätencharakter ihrer Malerei. Constable fasste zusammen. Freilich zieht Holmes die Grenzen der Holländer zu eng. Um das Relief seines Helden zu vergrössern, schmälert er die Bedeutung der vor ihm errungenen Resultate. Es geht nicht an, einem Cuyp, einem van Goyen, einem van de Velde

---

[1]) Dirk van der Laen, der Autor des reizenden, früher dem Delfter Vermeer zugeschriebenen Landhauses des Kaiser-Friedrich-Museums, lebte 1759—1829. Die Tradition Cuyps hat sich in den Brüdern Strij, in Kobell u. a. bis ins 19. Jahrhundert erhalten.

[2]) Constable and his influence on Landscape Painting by Holmes (Archibald Constable & Co., Ltd., Westminster, 1902). Namentlich in dem Kapitel, das von den „Predecessors Constables“ handelt. Vgl. auch die kleinere Studie desselben Autors in The Artists Library (Ed. by L. Binyon, London, 1901).

auch nur eine Nuance von Manierismus vorzuwerfen, am wenigsten, wenn man, wie es der Autor tut, in Wilson den Wiedererwecker der Landschaft erblickt. Er sagt diesen grossen Leuten Mangel an „true naturalisme“ nach und meint, weder Hobbema habe je eine Eiche gemalt, die wie eine „real oak“ sei, noch van de Velde eine „real sea“. Solche Kritiken stimmen misstrauisch. Sie deuten auf jenen nicht ausgedachten Naturalismus, von dem schon oben die Rede war. In Constable den Superlativ einer lediglich auf objektive Naturwahrheit gegründeten Anschauung sehen, heisst, ihn der Künstlerschaft entkleiden. Nur, dass er vermochte, seine Natürlichkeit in eine durchaus konkrete Konvention umzusetzen, macht ihn bedeutend. Und diese Konvention stützt sich am meisten auf die Schönheitsregeln, die uns die Holländer gelehrt haben. Diese seien, behauptet Holmes, nur interessante Techniker gewesen — auch eins jener verdächtigen Kriterien —, und man könne von ihnen nichts lernen, was nicht besser von Claude, Tizian oder Rubens zu erlangen sei[1]). Holmes glaubte, dem Gedankengang seines Meisters zu folgen, der in seiner Vorlesung vier entscheidende Werke als Marksteine der Landschaft nannte: den „St. Petrus Martyr“ von Tizian in S. Giovanni e Paolo, „die Sündflut“ Poussins im Louvre, die Regenbogenlandschaft des Rubens der National Gallery und die Mühle Rembrandts in der Sammlung des Marquis von Landsdowne. Die Notizen Leslies erlauben uns nicht, den Gedankengang Constables zu erschöpfen. Aber dass in dieser Zusammenstellung die spezifischen Landschafter Hollands mit Recht keinen Platz finden, beweist nichts gegen ihre Bedeutung. Das Kriterium, das mit vier Namen in der Kunst rechnet, sieht von allen Differenzierungen ab und erlaubt so wenig ein Eingehen auf die Landschaft als solche, wie die Betrachtung von Werten, die nicht so gross sind wie Tizian und doch in einem reicheren Bilde der Kunstgeschichte nicht entbehrt werden können. Wir kennen den 1867 verbrannten Tizian nur aus der guten alten Kopie. Auch Constable kannte nicht das Original und hätte vielleicht mit mehr Recht das Konzert Giorgiones nennen können, das ihm bekannt war. Die Entwicklung zeigt den Kampf der Malerei um ein eigenes Haus, wie sie sich von der Dekoration im Sinne der Architekten frei machte, um dekorativ im Sinne des Malers zu werden. Sicher sind die Etappen von Rembrandt bis Constable nicht so gross wie die von Rembrandt zurück zu den Venezianern. Aber man darf bei aller Anerkennung der grossen Bahnbrecher nicht übersehen, dass die Taten der Holländer des 17. Jahrhunderts nicht weniger notwendig waren. Was uns von vornherein leicht zur Unterschätzung treibt, ist, dass wir das Entwicklungswerk von den Venezianern zu Poussin und Rubens in grossem Abstand vor uns sehen, einem Monumente ähnlich, das sich fern von uns auf freier Ebene erhebt, während der Bau der „kleinen“ Holländer noch unser eigenes Dasein beherbergt. Man kann die verschiedenen Anteile an dem Entwicklungswerk mit den

[1]) Ebenda. 44.

Phasen grosser Revolutionen vergleichen. Ein Tizian, ein Rubens, ein Poussin vollbrachten die entscheidenden Gesten der Geschichte. Spanien stellte Velasquez, Holland Rembrandt als Kämpfer. Alle diese Helden der Malerei waren Welten für sich, vollständig in sich abgeschlossene Programme, an denen die Teilnahme an der allgemeinen Entwicklungsgeschichte verhältnismässig untergeordneter Art erscheint im Vergleich zu der Entwicklung ihrer eigenen Persönlichkeit. Sie dekretierten die Freiheit, und mit flammender Begeisterung hörten die Völker zu. Ihr Werk war, die Menschheit aufzurütteln und das Recht des Starkgeborenen durch die Grösse seiner Tat zu erhärten. Sie sprengten die Tradition. Jeder von ihnen lässt Ruinen hinter sich. Die Schule, aus der sie hervorgingen, fällt wie die Schale des Eis, der das Leben entstieg. Der Wunsch, die Welt möchte nur aus solchen Heroen bestehen, ist unsinnig. Wäre es so, so würde sich die Kunst von selbst verzehren, und die Welt gewänne keinen Nutzen daraus, weil es ihr an der Norm gebräche, um zu den Gipfeln den rechten Abstand zu gewinnen. Dass wir uns auf sie stützen können, verdanken wir kleineren Leuten, die das von jenen zerrissene Netz so ergänzten, dass das Neue darin Platz fand. Sie sind die friedlichen Revolutionäre, die sozusagen die interne Arbeit auf sich nehmen und alle Zweige des neuen Regimes mit Fleiss und Intelligenz organisieren. Wir würden kaum zögern, dem einen Rembrandt alle seine Zeitgenossen zu opfern, aber zu diesem Entschluss kommen wir erst, nachdem wir sie besessen haben, und wir würden nicht verkennen, dass Rembrandt das Opfer nicht zu ersetzen vermag. Die oft wiederholte Ansicht, dass er alle die anderen in sich vereinte, entspringt phantastischer Oberflächlichkeit. Van Goyen, der Vater einer ganzen Generation glorreicher Landschafter, der Grossvater eines Hobbema, der das Erbe der grossen Zeit ins 18. Jahrhundert herübertrug, steht so fest auf seinen eigenen Beinen wie Rembrandt selbst. Man beginge, wollte man ihm seine kleinere Gestalt vorhalten, dieselbe Taktlosigkeit, wie wenn man behaupten wollte, der Schmetterling sei kleiner als der Löwe. Die Welt steht immer noch auf dem trivialen Standpunkt Fromentins, der van Goyen nicht über Rembrandt, sondern über Jakob Ruysdael vergass, und der Kunstmarkt schätzt die albernste Genreszene auf das Zehnfache. Unter den Landschaftern gibt es noch manchen Grossen, den nicht der Schatten des Schöpfers der Staalmeester verschlingt. Cuyp sieht Poussin ähnlicher als seinem Landsmann. Potters Naturalismus ist das genaue Gegenteil Rembrandtscher Anschauung. Die Eleganz eines ter Borch in Rembrandt zu suchen, wäre banal, und von dem grössten der Interieur-Maler, der gleichzeitig der grösste Landschafter war, sagt man wenig, wenn man ihn Schüler oder Enkel des grossen Amsterdamers nennt. Doch wurden alle, von Vermeer bis zurück zu van Goyen, von Rembrandt gestreift. Alle verdankten ihm. Nur war der Strahl, den jeder von ihm empfing, nicht der Nerv ihres Lebens, sondern Zutat zu eigenem Besitz. Sie alle und noch manche andere bestehen neben ihm, nicht durch ihn. Jeder von den zwei Dutzend Namen,

die uns teuer sind, bedeutet eine Ortschaft in dem Holland der Kunst, aus dem Rembrandt wie ein Riese in Liliput hervorragt. Und jede dieser Ortschaften ist ein eigener kultivierter Organismus, liegt malerisch zwischen Flüssen, Kanälen und Wiesen. Wenn man im Ballon über das Land fliegt, mögen sie winzig und mag die eine der anderen ähnlich erscheinen, ähnlicher als dem einen Grossen, der in dem sonst flachen Land plötzlich ein Gebirge auftürmt. Diesen freilich vermag kein Ballon, und erhöbe er sich noch so hoch in die Lüfte, zu überschreiten. Gelänge es aber wirklich, dass man ihn unter sich hätte, so wäre nur ein abstrakter Punkt sichtbar, die Spitze des nach allen Seiten gleichmässig abfallenden Kegels, und das Bewusstsein gliche der Vorstellung, auf dem Nordpol zu stehen; ein Vergnügen platonischer Art. Unter dem „Stay-at-home people", wie Constable die Holländer nannte, ist Rembrandt der am wenigsten holländische, nicht weil er anderen Stammes, sondern weil er zu gross ist. Das, was vernünftigerweise holländisch an ihm genannt werden kann, ist ein so verschwindender Bruchteil seines Wesens, dass es nicht ausreicht, um ihn zu begreifen. Keiner von seinen Landsleuten hat sein Pathos, aber auch bei keinem der Grössten anderer Völker und Zeiten ist es zu finden. Wenn es nach einem von Constable zitierten Wort Benjamin Wests zur Schöpfung des Martyriums Petri dreier Jahrhunderte bedurfte, möchte man für Rembrandts Werden tausend Jahre annehmen. Nicht was das kleine Holland besass, sondern die geistige Kraft unserer ganzen Kultur, mindestens der nordischen Welt hat ihn zum Dramatiker gemacht. Er war es nicht nur als Erwecker der Materie, der dem Fleisch und jedem anderen Stoff grösste Lebendigkeit einflösste, sondern Dramatiker in dem gefürchteten wörtlichen Sinne. Er brachte mit handelnden Personen Vorstellungen unserer Erfahrungswelt zu ergreifender Wirkung, vollbrachte das gefährliche Wagnis, wunderbare Geschichten darzustellen, Heldenfiguren, die wir aus dem Gemalten lösen zu können glaubten, so gewaltig erregt ihre Gebärde, so fern scheinen sie allem, was sonst die Malerei gibt, und die doch nur aus Farben und Pinselstrichen ihr Leben erhalten. Keiner ist wie er der Natur so nahe geblieben und hat sich gleichzeitig so weit über sie erhoben, hat in einem Dasein solche Strecken der Anschauung durchmessen. Um seine Grösse zu umfassen, muss man unten stehen. Nicht wie hoch die Spitze des Kegels über der Erde schwebt, erregt unsere grösste Bewunderung — es beunruhigt uns vielmehr —, sondern wie er aufsteigt. Sicher lieben wir die dem Pol benachbarten Gebiete am meisten. Seine spätesten Werke stehen am höchsten. Doch, wenn wir auch brutal genug sein wollten, uns mit ihnen zu begnügen, wir vermöchten doch nicht aus unserem Bewusstsein den Aufstieg zur Höhe auszuscheiden. Wer von Rembrandt nie etwas anderes gesehen hätte als seine letzten Werke, wäre unfähig, ihn zu begreifen. Er käme zum letzten entscheidenden Akt des Dramas und fände unverständliche Gebärden. Wo die Tatsachen dieser Behauptung zu widersprechen scheinen, sind sie leicht erkenntliche Täuschung. Stellt man sich aber so, dass man

die ganze Wollust der Erkenntnis dieses Genius auszuschöpfen vermag, betrachtet man ihn, wie es unserer Kleinheit ziemt, von unten, so werden uns die anderen Ortschaften, die alsdann in seiner Nähe erkannt werden, köstliche Dinge offenbaren, und staunend nehmen wir wahr, wie die Gemeinsamkeit mit den anderen seine Mannigfaltigkeit noch vervielfacht. — So, denke ich mir, hat Constable zu den Holländern gestanden. Nicht mit der billigen summarischen Kritik, die nur Augen für das Grösste hat und gerade deshalb es niemals ganz umfasst; wohl mit strenger Wahl, denn die holländischen Manieristen fanden vor ihm keine Gnade; aber auch mit dem Instinkt für den Geist der Holländer und daher allen ihren Offenbarungen zugänglich. In seinen Vorlesungen hat er davon beredtes Zeugnis gegeben. Das beste steht in seinen Gemälden. Constable war nicht von Rembrandts dämonischer Art. Das Bildnis des Zwanzigjährigen im South Kensington, von Gardner, das Porträt, das er ein paar Jahre darauf von sich selbst zeichnete und das heute so bescheiden unter den prunkenden Bildnissen der Portrait-Gallery hängt, zeigen einen hübschen jungen Menschen, mit dem man Sympathie haben kann, ohne sich weiter mit ihm zu beschäftigen. Es ist derselbe Harmlose, der in den Liebesbriefen steckt. Leslies mässige Zeichnung aus den letzten Jahren und die Studie eines Schülers[1]) überliefern uns einen wohlgeschnittenen englischen Normalkopf, der einem milden Gelehrten gehören könnte, notabene von typisch städtischer Art. Die Leidenschaft eines Rembrandt, die bis zur Personifikation tiefster Reflexionen über das Menschliche vordrang, hat sich nicht hinter der hohen faltenlosen Stirn verborgen.

Und doch waren es Verwandte. Kein Zeitgenosse hat Rembrandt näher gestanden als Constable. Verwandte eines keineswegs an der Oberfläche liegenden und nicht leicht bestimmbaren Grades. Es war durchaus keine Wahlverwandtschaft. Wohl hatte Constable vor dem Maler der berühmten Mühle allen möglichen Respekt. Doch hört man stets gewisse Reserven in seiner Anerkennung mitklingen. Er sprach mit klugen Worten vom Clair obscur, der raumwirkenden Kraft, und meinte, wenn die Effekte des Clair obscur zuweilen übertrieben erschienen, dürfe man daraus dem Meister so wenig einen Vorwurf machen wie einem Michelangelo aus dem Riesenmass seiner Gestalten. Denn dafür sei er zu „impressive". Nur nachahmen solle man ihn nicht. — Das findet sich jedesmal, wenn die Rede darauf kommt. Gewiss ein sehr grosser Mann, aber um Gottes willen die Hände davon lassen. Mehr als er zugab, bemerkte Constable die Verheerungen Rembrandts in der englischen Schule, und ganz im Innersten regte sich gegen den grossen Rücksichtslosen, der nur sah, was er sehen wollte, und mit seinen Gestalten die Welt füllte, statt sich von ihr füllen zu lassen, ein leiser, vielleicht ihm selbst kaum bewusster Groll. Der Rausch des Gewaltigen erschreckte ihn. Ihm, dem nüchternen

[1]) Namens D. Maclise. Diese wie die Lesliesche Zeichnung bei Leslie abgebildet.

Engländer, kam es auf Klarheit an, auf kristallenes Spiel, so wie Claude es gemacht, Claude, dem sicher Rembrandt eine versiegelte Welt gewesen. Sich nicht kopfüber in die Tiefe stürzen, wo man sich verwirren musste, sondern anschauen, die Anschauung so vertiefen wie möglich, alles heranziehen, was es in der Natur zu erschauen gab, aber auch nicht mehr; nichts wiedergeben, was nicht gesehen werden konnte.

Daher standen ihm eigentlich die anderen Holländer näher. Er scheint mehr nach ihrer Taille geschnitten. Ruysdael rangierte in seiner Liebe gleich nach Claude und war nach seiner Ansicht das gleichbedeutende entgegengesetzte Genie. Cuyp, Jan Steen, sogar Pieter de Hoogh kommen in seinen Beispielen häufiger vor als der Stammvater der holländischen Malerei. Er nennt sie einmal „more artless" in nicht misszuverstehendem Sinne[1]). So sehr er die Schöpfung einer Landschaft, nur aus Licht und Schatten, bewunderte, das Gelingen schien ihm mehr ein glückliches Wagnis, als die sichere Norm, auf die man Häuser bauen könnte. Die Kunst darin war ihm viel zu sehr formuliertes Prinzip, um alles Sehenswerte der Natur aufnehmen zu können. Sein Kunstempfinden bedurfte mindestens des Anscheins vollkommener Harmlosigkeit. Wir berühren hier eine der Grenzen Constables, die nicht allein die Anschauung des Aesthetikers beschränkte, sondern auch auf die Entwicklung des Malers ihren Schatten warf. Der Irrtum der Schätzung ist leicht zu widerlegen, und Constable widerlegte ihn selbst, indem er sich unbewusst Rembrandt auf einem anderen Wege, den wir zeigen werden, näherte. Wir kämen daher mit einer voreiligen Bestimmung der Schwäche seiner Anschauung nicht auf den Kern und würden einen billigen Grund, den Meister zu unterschätzen, gefunden haben, bevor wir das Schätzenswerte erfasst hätten. Constable schreckte vor den grossen Entscheidungen Rembrandts zurück, weil sie ihm eine Fülle von Wirkungen abzuschneiden schienen, deren Unscheinbarkeit seinem ganzen Wesen mehr zusagte, und die, so glaubte er, und hatte von seinem Standpunkt recht, die Entfernung des Malers vom Objekt verringerten. Diese Wirkungen fand er bei den Meistern unter den Holländern, mit denen er sich verwandter fühlte, bereits angedeutet. Er wäre ein arger Tor gewesen, wenn er dem Prestige Rembrandts die Oekonomie seiner Anlagen geopfert hätte.

Constables Verhältnis zu den Holländern gewinnt nicht die Bedeutung aus der Entdeckung bis dahin unbekannter Künstler. Er war nicht der erste, der ausser Rembrandt noch andere Potenzen in Holland erblickte. Dem Namen nach war,

---

[1]) The other great peinters of the Dutch School were more artless; so apparently unstudied, indeed are the works of many of them — for instance Jan Steen and de Hogge — that they seem put together almost without taught; yet it would be impossible to alter or leave out the smallest object or to change any part of their light, shade or colour without injury to their pictures — a proof that their art is consummate. (Leslie, 391.) Der Rückschluss auf Rembrandt liegt auf der Hand.

als er auftrat, bereits die ganze holländische Kunst dem Spürsinn englischer Sammler bekannt. Schon Wilson ist nicht mit dem Rokoko der Franzosen zu erklären. Man findet in ihm und bereits in George Lambert Anklänge an die Intimen Hollands. In der nächsten Generation setzte zumal Thomas Barker die von Gainsborough begonnene Verschmelzung der Wilsonschen und holländischen Tendenzen fort. Turner hatte Cuyp entdeckt und wiederholte alles, was er an Effekten in den vortrefflichen Spezimens englischer Sammlungen fand. Während er das Ueberlieferte weicher und verschwommener machte, setzte der um mehrere Jahre ältere James Ward seine Vorbilder einer Art Verhärtung aus und gab ein omenreiches Vorspiel des Realismus der Präraffaeliten. Drei Jahre malte er an einer Interpretation des Stiers im Haag, bis nichts mehr von der über alle Detaillierung siegreichen Frische Potters übrig blieb. Old Crome näherte sich mit feineren Organen Hobbema, und der Seitenblick auf Rembrandt förderte ihn dabei nicht wenig. Sein Schwager Ladbrooke und die anderen aus Norwich, Cotman usw., hielten sich noch enger an die holländischen Modelle. Callcott, den man wie manchen anderen seinesgleichen den Claude Englands genannt hat, folgte nichtsdestoweniger den Spuren Cuyps und der Marine-Spezialisten. Die Wasserfälle von Nasmyth erschienen seinen Landsleuten wie echte Ruysdaels, und seine Hobbemas wurden eine Zeitlang höher bezahlt als die holländischen Bilder dieses Namens. Holland existierte also in England auch ohne Constable und zwar in allen möglichen Gangarten. Aber man wagt keine Welt mit der Behauptung, dass, wenn alle diese Dokumente für das Vorhandensein holländischer Kunst in England auf einmal verschwänden, der Aspekt der europäischen Kunst nicht sonderlich verändert würde. Das Verhältnis der Nachfolger zu dem Vorgänger war, von Nuancen abgesehen, in allen Fällen dasselbe, das Turner mit grösserer Geschicklichkeit als die anderen erwies. Grosse Leute wie er hatten von den grossen Meistern der Vergangenheit genommen, kleinere Leute von den kleineren. Nur hinzugefügt hatte niemand. Es kann dabei nicht verkannt werden, dass die kleineren Diebe pietätvoller vorgingen als die grossen, und dass aus der Art der Crome, Barker, Callcott und Nasmyth eine sachlichere Tradition entstehen konnte und bereits in Constables Jugend entstanden war, als aus Turners Vorspiegelungen.

Anders erfasste Constable die erlauchte Schule. Was ihn an den alten Landschaftern begeisterte, war die Delikatesse ihrer Hingabe an die Natur. Er hat nicht diesen oder jenen von ihnen zum Meister genommen, nicht à la Cuyp frisierte Tierstücke oder im Genre Ruysdaels gemalt. Er malte immer nur englische Landschaften mit englischer Staffage. Und das Englische ist nicht als Bezeichnung einer Kunstgattung zu verstehen, so wie man etwa von dem Stil englischer Porträts redet, weil sie eine gewisse Mode zeigen, sondern man könnte haarscharf alle Ortschaften der Bilder bestimmen, und gäbe es noch alte Leute aus jener Zeit, würden sie die kleinsten Details nachzuweisen vermögen. Also nicht das Motiv entnahm Con-

stable den Holländern. Es spielt in seinen Bildern überhaupt keine entscheidende Rolle. Derselbe Blick auf Dedham, dieselbe Stelle in Hampstead oder im Park bei Fisher finden sich immer wieder, und als er zum ersten Male die Schleuse mit dem Pferde malte, mag er sich wie ein Phantast vorgekommen sein. Trotzdem hat er sich nie wiederholt, und Turners wechselreiche Bilder erscheinen neben den seinen wie ein ewiges Einerlei; trotzdem war er ein unerschöpflicher Erfinder. Ein Erfinder nicht von Situationen, sondern von Mitteln, das Wirksame des in der Natur Sichtbaren in Malerei umzusetzen. Um das Unermessliche des Kosmos staunend zu erkennen, genügt der Ausschnitt einer Landschaft von wenigen Meilen. Da die Kunst eines Menschen immer nur gewisse Seiten dieser Wirksamkeit zu erfassen vermag, seinen Neigungen und Fähigkeiten entsprechend, wird sie um so tiefer gehen, je weiser ihr Schöpfer von vornherein das Beobachtungsfeld beschränkt. Erweiterungen dieses Feldes sind zuweilen nötig, um dem Künstler neue Chancen zu geben, um ihn zu erfrischen. Aber jede Erweiterung des von aussen Gegebenen schwächt ihn gleichzeitig, da sie ihn zur Ausschaltung seiner feinsten Kräfte nötigt, bis die grobe Rinde des Materiellen wieder durchbrochen ist. Dass das von aussen gegebene Förderliche nicht mit dem Horizont einer eng bestimmten Landschaft abschliesst, sondern sich auf eine gewisse Art von Motiven erstreckt, braucht nicht gesagt zu werden. In dieser Oekonomie waren die Holländer Meister. Sie stellten die Vertiefung ihrer Eigenart über die Vielseitigkeit des Stofflichen und appellierten an äusserst kultivierte Empfindungen. Der weitverzweigte Wettkampf trieb das Individuelle zu Spezialisierungen geringen Umfangs. Das Land war klein. Der Künstler gab es viele. Sie waren angewiesen, eng beieinander zu wohnen. Die Kultur, die jeden anhielt, sich nicht vom Nachbar durch grobe Aeusserlichkeiten zu unterscheiden, sich nicht wie die Häuser einer deutschen Geschäftsstadt durch wilde Fassadenkunststücke zu überbieten, sondern der intimen Eigenart des Landes treu zu bleiben, war sublim. Zwei Hauptarten lassen sich in der Fülle der holländischen Uebertragungen eines und desselben Objektes erkennen. Beide sind Reduktionsmethoden. Die eine hält sich an das, was die Landschaft umhüllt, die Atmosphäre, und fasst das, was darunter liegt, als ein Gegebenes auf. Sie teilt das Licht und lässt bis zum gewissen Grade die Einzelformen der Natur, also die Profile der Szene, unberührt, nur darauf bedacht, dass der gewählte Ausschnitt der Natur reiche oder möglichst spezifische Lichtwirkungen ergebe. Ihr Mittel ist der Ton. Sie löst die Welt in die Weichheit mannigfaltiger Uebergänge auf und sorgt infolgedessen dafür, dass keine Ansätze des Werkzeugs zurückbleiben. Die andere Art verfolgt das entgegengesetzte Prinzip. Sie lässt nicht nur die Spuren des Pinselstrichs sichtbar, sondern wirkt damit, bildet daraus ein System von Arabesken, geeignet, das Charakteristische des Vorbildes festzuhalten. Das Extrem jeder der beiden Arten ist unvollkommen. Ein Licht ohne das Beleuchtete wird nicht wirksam. Das Lineare ohne die Empfindung für das Licht

führt zum Primitiven. In einem so entwickelten Milieu wie der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts waren solche Extreme undenkbar. Was wir heute in unseren barbarischen Kunstzuständen „Richtung“ nennen, behauptete sich damals ohne die törichte Schärfe des Paradoxen. Auch die entschiedensten Gegensätze hatten wesentliche Eigenschaften miteinander gemeinsam; nur in Nuancen äusserte sich das Spezifische der Anschauung. Daher finden wir beide Arten in allen Künstlern der gesegneten Zeit, und nur das Ueberwiegen der einen oder der anderen Tendenz gibt den Ausschlag. Die eine Art wird durch den Veteranen der holländischen Marinemaler, Simon de Vlieger, repräsentiert, der seine Seeschlachten dadurch glaubhaft machte, dass er sie in Atmosphäre hüllte, und später, als er das stille Seebild des Schweriner Museums malte, keinerlei aufgeregten Motive mehr bedurfte, um sich zu behaupten. Sein Schüler Wilhelm van de Velde und andere setzten ihn fort. Keiner unter ihnen hat das Atmosphärische weitergebildet als Jan de Cappelle, den Rembrandt eines Bildnisses würdigte. Ein paar seiner Werke in der National Gallery und in der Stockholmer Sammlung wirken wie Hexerei. Wasser, Erde und Himmel malte er in einer einzigen Farbe, von der man nicht weiss, ob sie weiss oder schwarz ist, bei der man überhaupt nicht an Farbe, kaum an irgend einen Stoff denkt, zarter, geschmeidiger, prächtiger als die weichste und reichste Seide, und in der die Menschen, die Schiffe, die Wolken am Himmel, die Wellen des Wassers ein sonderbar geräuschloses Dasein führen. Die besten van de Veldes wirken daneben zudringlich und Ruysdaels Materialismus kaum erträglich. Man möchte diese Marinen einer anderen Welt zuschreiben, wenn die Dinge darin nicht trotz alledem zu holländisch wären. Van de Cappelle ist der Erfinder jener transzendentalen Wirkungen, die seit ihm so manchen Träumer verführt haben. Turner hat ihn sicher gut studiert, zumal in der Zeit des „Burial Wilkies“ und kam ihm nicht näher als eine Luftspiegelung der Wirklichkeit. Was er dem Reiz des Vorbildes an Phantasie hinzuzufügen wähnte, das Visionäre bewusster Absicht, ist genau das, was van de Cappelle mit einer Meisterschaft sondergleichen zu vermeiden verstand. Die Vision des Holländers war Anschauung des Flüchtigen, die des Engländers flüchtige Anschauung. — Dieser Art steht van Goyen mit seiner Schule gegenüber. Seine Tonkunst hält sich zwischen geringeren Differenzen, und zwar merkt man, wie er, je älter er wird, mit immer weniger materiellen Mitteln auskommt. In seiner letzten Zeit, die, wie bei Rembrandt, seine beste war, machte er mit einem bläulichen Ton, der nichts Bestechliches hat, und einem Blond, das man kaum als farbig erkennt, mit denkbar neutralen Mitteln das farbigste Leben. Seine Materie ist nicht an sich schön wie die Atmosphäre van de Cappelles. Sie hat auch nicht das Verlockende gewisser kleiner Tafeln des Aart van der Neer, deren tiefes Bernsteinbraun uns entzückt, bevor wir wissen, was es darstellt, sondern wird erst bewunderungswert durch das, was ihrer Unscheinbarkeit gelingt. Das Leben in den zuckenden Strichen reisst uns mit. Es ist mehr als schön. Wir

bewundern den Geist, der mit ein paar zittrigen Schriftzügen die Umrisse einer Stadt am hellen Horizont hinschreibt und, wie in der glorreichen Dordrechter Ansicht im Amsterdamer Rijks-Museum, durch die Modulation der Striche allein, durch die Art ihrer Bewegung einen Ausschnitt der Natur mit einer riesigen Perspektive, gefüllt mit allem, was zufällig darin lebte, verdeutlicht. Cuyp wusste beides zu verbinden. Er hing in seiner reifsten Zeit am Reiz der Atmosphäre — die Marine mit der Mühle bei Carstanjen steht dem van de Cappelle derselben Sammlung merkwürdig nahe — und freute sich, seine grossen dicken Kühe mit Hilfe des goldigen Lichtes der Sonne all ihres Animalischen zu entkleiden. So in den beiden schönsten Cuyps der National Gallery oder den Wunderwerken in Dulwich, wo uns von den vierbeinigen Geschöpfen bis zu den im selben Licht gebadeten Göttinnen Poussins der Weg so nahe erscheint. In kleineren Bildern wie in der Landschaft des Haag mit den aus Goldsplittern gemachten Reflexen, zumal in Frühwerken wie in der Dünenszene der Berliner Galerie aus einer blonden körnigen Materie, die wie bestickter Stramin wirkt, bleibt er van Goyen näher und scheint die Mittel des Anregers zu verbreitern.

Alle diese Mittel, so raffiniert sie den Zweck erfüllen, sind nichts weniger als Kunstkniffe, sondern die Formen für höchst subjektive Anschauungen. Merkwürdige Menschen von harmlosem Aeusseren stehen dahinter, Philosophen, die mit der Beschaulichkeit ihrer Naturfreude die stille Ironie des Weisen verbanden, die Welt verstanden, über die sie sich erhoben; bewunderungswerte Ueberwältiger des Daseins, an dem sie mit allen Fasern hingen. Und neben diesen gibt es wieder andere, die sich zwischen den beiden Richtungen behaupten. Sie gingen weder in der Atmosphäre der einen auf, noch in der Arabeskenkunst der anderen, sondern freuten sich der Farbe. Das Tongespinst der van Goyen und Cuyp entsprach nicht ihrer derberen Art. Die unverkennbare Handschrift im kleinsten war ihnen nicht gegeben. Sie verbargen ihre Eigenart unter harmloseren Formen. Der Realismus Ruysdaels wirkt plump neben de Vlieger, seine Beleuchtung ungeläutert neben van de Cappelles Lichterscheinungen. Er ist vergleichsweise mehr Abmaler als Schöpfer. Und doch, meint man, würde ein schönes Stück des alten Hollands fehlen, wenn man ihn nicht hätte. Hobbemas Koloristik steht höher, weil sie weniger an der Oberfläche haftet. In der berühmten Strasse von Middelharnis der National Gallery unterstreicht die Farbe mit seltenem Takt die fabelhafte Perspektive. In dem Haus am Waldesrand der Sammlung Carstanjen entsteht aus dem Zusammenfliessen des feuchten Braungrüns der Blätter mit dem Grau des Zauns eine neue Farbe, die auf keiner Palette zu finden ist und an der wir mehr noch als den köstlichen silbrigen Glanz, die Art der Entstehung geniessen. Wohl komponiert Hobbema mehr mit schönen Bäumen und malerisch gelegenen Bauernhäusern als mit abstrahierten Formen. Doch sorgten er und ähnliche Künstler für die Erhaltung jenes gesunden Naturalismus, der allen Aeusserungen Hollands

die Nahrung gab. Wenn sie, wie Ruskin von ihnen sagte, geistlose Leute sind, so staunt man um so mehr über die Grösse einer Epoche, in der die Geistesarmen zu so mächtigen Erscheinungen gedeihen konnten. Gerade auf sie scheint Constable zurückzugehen, wenigstens der Constable der grossen vollendeten Gemälde, des „Hay Wain", des „Cornfield", der „Valley Farm", der Lock-Bilder usw. Nicht van Goyen oder Cuyp, keiner der feinsten Holländer ist darin enthalten. Die naive Einsicht bei der ersten Betrachtung dieser Werke bringt ungezwungen die gröbere Sorte holländischer Landschafter ins Gedächtnis, denen Constable nach seinen eigenen Aeusserungen näherstand als den Künstlern, die wir mit Recht als jenen überlegen ansehen. Bei Constables ganzer Art konnte es kaum anders sein. Er war viel zu selbständig, den äusserst individuellen Abstraktionen eines van Goyen oder Cuyp oder Vermeer nachzueifern, dem Extrakt der Bestrebungen einer ganzen Rasse, der nur unter den höchst spezifischen Bedingungen eines besonderen Volks und einer besonderen Epoche möglich geworden war. Zu der Art dieser Resultate konnte und wollte ein Mensch wie er nur auf eigenem Wege gelangen, indem er selbst das Stück durchlief, das jene ihrer Einsicht und der Mithilfe grosser Landsleute erspart hatten. Erinnern wir uns, wie er zu Claude stand, wie er auch von diesem geliebtesten Vorbild nichts Spezifisches nahm, sondern sich nur angelegen sein liess, das Gesetzmässige in der Uebertragung der Empfindung auf das Werk zu erkennen. Er war zu reich, um mehr zu tun, und zu aufrichtig. Hobbema und Ruysdael, deren Geistesart ihm sympathisch war, muteten ihm keine innere Anteilnahme zu, sondern näherten sich der Rolle des natürlichen Modells. Ihre verhältnismässig geringe Konzentration bedeutete für ihn geringere Entfernung von der Natur. Das Traditionelle, das er von ihnen empfing, beschränkte in nichts die Ausbildung seiner individuellen, in vielen, ja den meisten Beziehungen ganz verschiedenen Gaben.

Blickt man näher, stellt man einmal nicht nur im Gedächtnis, sondern in der Wirklichkeit einen Hobbema oder einen Ruysdael neben einen Constable, so ist der Unterschied unüberbrückbar. Das „more artless", das er ihnen im Vergleich mit Rembrandt nachsagte, trifft dann auch auf seine eigenen Werke zu im Vergleich mit jenen, nur mit dem Unterschied, dass wir hier nicht die schwerwiegende Reserve machen müssen, die uns der Vergleich Rembrandts mit den Landschaftern auferlegt. Das weniger Kunstvolle gilt bei Constable noch mehr in dem Sinne des weniger Gekünstelten. Trotzdem können wir den Schöpfern so vieler urholländischer Bilder gern die Anerkennung lassen, dass nur die Freiheit ihrer Empfindung zu solchen Werken führen konnte. Aber diese Freiheit ist ein relativer Begriff und wächst als Norm im Laufe der Zeiten. Es wird nicht ganz leicht sein, nachzuweisen, dass der „Hay Wain" bessere Malerei ist als „das Haus am Waldessaum". Die Virtuosität Hobbemas, die hier das Aeusserste mit dem gegebenen Mittel erreichte, ist kaum zu übertreffen. Dagegen ist Constable unendlich stärker

als Empfindung; ja man möchte ihn einen Virtuosen der Empfindung nennen, wenn das Wort nicht dem Adel seiner Gesinnung schlecht anstände.

Eine merkwürdige Schickung will, dass das Schöne um so leichter gelingt, je weniger es beabsichtigt wird. Nicht nur dem Schönen in der Kunst geht es so. Die bewundernswerte Pose eines Menschen ist das Resultat einer die Glieder richtenden, anspannenden oder auflösenden Erregung. Nicht, was wir sehen, sondern was wir hinter dem Gesehenen ahnen, entzückt uns. Nicht das Schöne, sondern die Einsicht in die höhere Kraft, die es entstehen liess, macht uns stärker, vergrössert unsere Erfahrung, verlängert unser Dasein. Aus einer Minute wird die Ewigkeit geschaffen. Merken wir, dass die Erregung dem Erregten bewusst ist, so wird sie endlich, und unsere Illusion verschwindet. Wir haben ein Stückchen lebloser Materie vor uns. So grob stellt sich die Unterscheidung bei kaum einem der grossen Holländer des 17. Jahrhunderts. In Zeiten eines Rembrandt hielt sich die Empfindung selbst in hartgesottenen Materialisten auf höherem Niveau. Nur konnte in einem Kreise, wo so viele in gleicher Richtung wirkten, der das Grösste vollbringende Antrieb nicht jedem gegeben sein. Die ausserordentliche Kultur der Maler, die Verfeinerung des Geschmacks der Menge verringerte die Reibungsflächen des Genies. Man machte fehlerlose Bilder, erweiterte die Syntax des Malerischen zu nie gesehenem Umfang, aber lockerte die ideellen Entstehungsbedingungen des Kunstwerks. Man lernte, schöne Bilder zu machen, wie irgend ein anders Metier, und nur die grössere Fertigkeit hob den Künstler über den Handwerker. Unsere gewerbelose Zeit machte aus der Not eine Tugend und verfeinerte unseren Instinkt für das Individuelle. Wir erkennen heute in Nuancen das Handwerksmässige an Leuten, die trotzdem Persönlichkeiten waren, und es gelingt uns, den Unterschied zwischen ihnen und grösseren Künstlern zu bestimmen. Und so argwöhnen wir, dass Ruysdael weniger darauf gerichtet war, seine Eindrücke kräftig und unverhohlen zu äussern, sondern sein Braun und Braunrot so vorteilhaft wie möglich zu dem Grau seiner Himmel zu stimmen. Wir finden, dass in vielen seiner Bilder die Rücksicht auf den schönen Fleck die Teile zu einer gewissen Bewegungslosigkeit verdammt. In der Bewunderung der Perlen Hobbemas vergessen wir nicht ganz, dass sie an der Oberfläche sitzen und dass ihre Schöpfung einer unendlichen Verschwendung von Details bedurfte. Die Vollkommenheit der Harmonie täuscht uns über ihren geringen Umfang. Manche seiner Landschaften vermeiden nicht das Ausgeschnittene des schönen Stücks. Der Rahmen umfasst zuviel, als dass unserer Phantasie noch etwas dazu zu tun übrig bliebe. Und so fühlen wir uns zuweilen selbst in einen Rahmen gespannt und sehen die Natur beengt, die wir vergrössern möchten. Dass jeder von den kleinen bis zu den grössten Holländern deutlich erkennbar ist, genügt uns nicht zur Befriedigung aller Ansprüche. Wir finden nicht in allen Entwicklungen der Individualitäten die endgültige Form als höchstes geistiges Ziel, sondern als praktische Schablone, und was uns

im ersten Denken als Zeichen der Persönlichkeit gilt, gibt sich als Beschränkung des Persönlichen zu erkennen. Diese Grenze ist auch in einem van de Cappelle und, in noch geringerem Grade, in van Goyen, ja selbst in dem grossen Cuyp merkbar. Die Beschränkung auf denselben Kreis von Erfahrungen führt nicht lediglich zur Konzentration, sondern kann auch zum Virtuosentum verleiten.

In dem Mangel an fast aller Virtuosität solcher Art, die uns vielleicht erst heute bewusst wird, liegt der wesentliche Unterschied zwischen Constable und den holländischen Landschaftern. Der Unterschied wäre unwesentlich, wenn er sich auf das Negative beschränkte oder wenn wir hundert Bilder von Constable sehen müssten, um zu erfahren, dass er sich nicht oder auf andere Art wiederholt als seine Vorgänger. Aber der Unterschied ist ganz positiver Art, denn er steckt in jedem Bilde. Die Unberührtheit der Empfindung macht aus jedem oder fast jedem Werke ein mächtiges Zeugnis. Constables Ueberzeugungskraft, analytisch gedacht: die Wirksamkeit seiner Mittel, ist grösser. Seine Beziehung zu Hobbema folgern wir aus seiner Koloristik, aus der Art seiner Kontraste. Aber um wieviel mächtiger ist seine Koloristik, wie viel reicher und differenzierter sind seine Kontraste!

Reich werden, sich vervielfachen, den einen Impuls, die Gabe einer höheren Seele, ökonomisch auszunutzen, war das Prinzip. Den Impuls selbst konnte er nicht schaffen. Der kam ihm von seinem Blute, die Rasse hatte ihn gegeben. Er war nicht so mächtig wie der Enthusiasmus eines Rembrandt, nicht so hinreissend wie die Rubenssche Furie. Es blieb immer ein harmloser, einfacher Mensch dahinter, der sich mit dem Leben verständig abzufinden wusste. Seine Grösse war, mit dieser Einfachheit, der nicht die Zähigkeit des Engländers fehlte, zum Ziele zu streben. Ein mächtigerer Geist hätte die Aufgabe anders gelöst. Dass es für Constables Aufgabe genau eines Constable bedurfte, ist das unendlich Erquickende dieses Daseins.

Es galt, aus der Tradition ein modernes System für die Malerei zu gewinnen. Aus der Tradition der Holländer, da diese allein die Landschaft bearbeitet hatten. Und die Landschaft allein, das erkannte Constable mit aller Sicherheit, war fähig, der zeitgenössischen Malerei das rechte Modell, die zur Züchtung notwendige Uebungsquelle zu geben. Stellte man sich weit genug, um nur das Generelle der holländischen Kunst im Auge zu behalten, so würde die Art, wie die Holländer die Fläche des Bildes geteilt hatten, zum Charakteristikum ihrer Eigenart.

Auch die anderen Landschafter Englands hatten an den Holländern das Elementargesetz der Kunst, die Wirksamkeit der Kontraste, gelernt, aber dem Phänomen sofort eine grobe Deutung gegeben, die in dem Hell von vornherein ein Magisches, im Dunkel die Düsterheit erblickte und daraus Kulissen für die Sentimentalität errichtete. Constable reinigte den Kontrast mit der Sachlichkeit der Holländer von jeder konventionellen Deutung und ertrug ruhig, dass man ihn einen Handwerker nannte. Jedes Bild war für ihn ein neuer Ausdruck seines Ver-

hältnisses zur Welt, an dem er mit aller Kraft seiner Empfindung arbeitete. Aber jedes war ihm gleichzeitig, was den Holländern das Bild gewesen war, ein Nutzbau, der für Licht und Farbe da war und den es galt, mit allen Mitteln der Erkenntnis praktisch und gefestigt zu gestalten. Constable war ein Meister in der Teilung der Fläche. Er hat sie soweit getrieben, und so viele bis dahin verschlossene Wirkungen damit erreicht, dass man ihn fast den Wiederentdecker eines Verfahrens nennen könnte, das heute das ganze Wesen der Malerei zu umschliessen scheint. Nicht nur die Komposition lüftete er durch geschickte Teilung. Wo seine Vorgänger, die nächsten und die ferneren, einen Ton, eine Fläche gesehen, entdeckte er unzählige Differenzen, deren Harmonie einen um ebensoviel bereicherten Klang gab. Seine ganze Geschichte besteht aus fortwährenden Fortschritten auf dieser Bahn. Das generalisierende Braun und Grau der ersten Periode, der Reflex des Studiums der alten Meister und der englischen Vorgänger, weicht einer immer grösseren Farbigkeit. Er sah die Vernichtung der Gainsboroughs durch übertriebene Verwendung von Asphalt und erkannte den Mangel an Struktur in dem lauschigen Laubwerk seiner Zeitgenossen. Schwarze Constables gibt es nicht. Die wohltätig hochgehängte „Glebe Farm“ des Louvre wäre eine Ausnahme, wenn das Bild echt wäre. Die Fassung desselben Motivs bei Cheramy in Paris ist die dunkelste im Vergleich zu den beiden übereinander hängenden Bildern der National Gallery, und man findet in ihr keinen toten Punkt von der Grösse eines Stecknadelkopfes. Dabei vermied er durchaus nicht das Schwarz. Es war vielmehr eine seiner Lieblingsfarben, und man mag sogar bei manchen Bildern bedauern, dass er nicht vorsichtiger in der Wahl des dunklen Pigmentes vorging. Das Schwarz vieler Baumgruppen Constables findet man von gleicher Tiefe in keiner anderen englischen Landschaft, noch weniger bei den Holländern. Aber diese Baumgruppen stehen vor einem grossen Himmel, der zwei Drittel des Bildes einnimmt. Das Grau der Wolken blickt zwischen den Stämmen und Zweigen hervor, durchdringt das Dunkle und umzieht es mit leuchtendem Licht. In den Skizzen ist das Pechschwarz stets mit feurigem Rot und reinem Weiss umgeben. Während die Vorgänger das Schwarz für das träumerische Dunkel brauchten, macht Constable damit die Helligkeit, indem er es als Kontrast verwendet. Schon darin liegt ein analytisches Moment erster Ordnung für das Verhältnis Constables zu den Holländern. Er wies dem Farbenkontrast eine neue Bedeutung zu, wagte, die Pigmente, wenn nicht ausschliesslich ganz unverhüllt, mindestens vergleichsweise in ungebrochener Stärke zu verwenden, und gelangte dadurch zunächst zu dem geeigneten Material für eine stärkere Synthese. Dabei sah er nicht auf absolute Reinheit der Farbe. Turners Bestrebungen dieser Richtung lagen ihm vollkommen fern. Die Farbenchemie hat durch ihn keine Bereicherung erfahren. Seine Basis ist so gut braun wie die Lieblingsfarbe der Holländer. Der Unterschied liegt lediglich darin, dass seine Landschaften nicht braun wirken, weil sie so geteilt sind, dass die Apperzeption

eines summarischen Farbeneindrucks, ob braun oder schwarz oder sonstwie, vermieden wird.

Demselben Zweck dient, in viel höherem Umfang als die Kombination der Palette, der Auftrag. Die Vorwürfe, die man mit mehr oder weniger Recht einem Hobbema und noch mehr gewissen Ruysdaels machen kann, dass sich ihr Realismus einer Art Abmalerei nähert, wenden sich gegen die Unzulänglichkeit eines Verfahrens, das zwischen das natürliche Mittel des Malers und sein Resultat unmalerische, d. i. der Malerei als solcher, fremde Medien einschiebt, Hilfsmittel, die um so mehr dort hemmen müssen, wo der Kunst eine schnelle Uebertragung des Eindrucks gelingen soll, wie gerade in der Landschaftsmalerei. In manchen holländischen Bildern entdeckt man die Vorzeichnung unter der farbigen Hülle. Man ahnt in den durch ihren Naturalismus herausfordernden, isolierten Baumstämmen Ruysdaels, dass die Modellierung nicht mit der Malerei gemacht, sondern bevor die Malerei die Leinwand bedeckte, fertig war. Daher wirkt dann die Farbe als Färbemittel. Constable dagegen lässt immer ganz unverhohlen das Material sehen und baut mit demselben Material das Ganze. Die Farbe trägt selbst den Vorgang. Seine Synthese ist grösser, und das gilt in weitestem Umfang. Nicht der Baum oder das Blatt oder der Stein, nichts Sachliches mit einem Wort, ist Unität, die vervielfacht das Bild ergibt, sondern die Farbe, genauer gesagt, ein die Farbe tragender Strich, der nicht den Baum, das Blatt oder den Stein, sondern die Gesamtheit dieser Dinge darstellt. Zu William Collins verglich Constable ein Bild mit der Summe eines Rechenexempels „for it is wrong if you can take away or add a figure to it“[1]). Das Zutun oder Wegnehmen lässt sich mehr oder weniger wohl bei einem Bilde vornehmen, bei dem die Unität aus einem sachlichen Begriff besteht; z. B. bei einem Schlachtenbild, das nur eine Schlacht darstellt, bei einer Landschaft, die nur Bäume, Wiesen, Wasser usw. aufweist, bei irgendeinem auf Darstellung des Komischen oder Ernsten beschränkten Genrebilde. Der Sinn wäre auch mit anderen „figures“ zu geben. Wir lesen ein solches, Bild ohne die Farbe, ohne den Strich, ohne auf das einzugehen, was zufällig dazu gedient hat, es deutlich zu machen. Constable zielt auf eine neue Geste, die nicht in dem geschwungenen Arm oder dem stolzen Blick besteht, auch nicht mit romantischen Bergformationen oder dergleichen wirkt, sondern der Materie, gleichviel, unter welchen Formen sie sich äussert, und bevor sie sich zu den gewohnten summarischen Begriffen gruppiert, den sprechenden Ausdruck gibt. Sein Meer ist Wasser, bevor es zu Wellen wird. Seine Blätter äussern das Blattgrün, bevor sie zum Laubwerk zusammenwachsen, seine Wolken, der köstlichste Schmuck seiner Bilder, an dem man am offensichtlichsten ermisst, wie weit er alle holländischen Landschafter hinter sich liess, sind das atmosphärische Element des Himmels, bevor sie die drohende oder freund-

[1]) Memoirs of the life William Collins (London 1848) I, pag. 56.

liche Gestalt annehmen, die wir gewohnt sind, in sie hineinzudichten. Mit solcher Dramatik erreichte er, dass sich die Form mit dem Gedanken im Augenblick deckte, erreichte etwas Aehnliches wie Shakespeare, bei dem wir vielleicht am meisten bewundern, dass die Geste haarscharf die Idee trifft, nicht voreilt oder nachhinkt wie bei flauen, ihres Stoffes nicht Herr werdenden Dramatikern. Und wie wir bei Shakespeare das Tragische oder Komische erst dazutun, während sich der Dichter mit dem Dramatischen begnügte, so laden auch Constables Stücke zu allem ein, was wir hineintragen wollen, ohne unsere Stimmung dunkel oder hell zu färben. Seine Landschaften trauern nicht, wie wir vielleicht trauern möchten, und sind nicht heiter, wie uns ein andermal behagte, aber strecken starke Hände nach uns aus, deren warmer Druck uns beglückt. Leben wirken, Leben entstehen lassen! Dahin zielte er, nicht auf einen Zustand des Daseins. Aus solchem Zweck erhellt, warum sich Constable mit so wenig Motiven begnügte. Das Motiv war nicht die gegebene Szene, sondern die Behandlung. Die „Glebe Farm" bei Cheramy setzt sich aus grossen dicken Massen zusammen. Das Grau des kolossalen Himmels streitet mit dem Giorgionebraun der Bäume, und das Rot des Mädchens auf dem Baumstamm scheint das bei dem Kampfe vergossene und geronnene Blut. Ganz anders die Skizze desselben Bildes in der National Gallery (Nr. 1823). Es ist etwas rein Aeusserliches, dass dasselbe Lokal benutzt wurde. Die wirkliche Szene ist vollkommen verändert. Alles fliesst in dem Bilde. Das Blond ist von dem dünnen Auftrag ebenso unzertrennlich wie das Dunkel von der pastosen Masse der Pariser Variante. In der endgültigen Fassung schliesslich wird wieder mit anderen Mitteln eine neue Materie gewonnen. Sie ist von kristallinischer Struktur; die Baumgipfel Hobbemas schmücken sich mit Silberspitzen. Eine andere Skala liegt den Hay-Wain-Varianten zugrunde, wiederum eine andere den Dedham-Bildern. Das gleichbleibende Lokal hat dabei etwas von dem Vorteil der Einheit des Ortes im Schauspiel. Ein Drama, das den Zuhörer nicht dahin bringt, dass er bei Beginn des neuen Aktes die Wiederholung des Szenarium des vorigen als Wohltat empfindet, ist nicht dramatisch. In der Hampstead-Serie verliess Constable ganz das Zentralmotiv und gab damit die letzte Verbindung mit der engeren Tradition seiner Heimat auf. Der freundliche Waldtümpel Gainsboroughs ist zu einem Detail unter anderen geworden und hat alle schattenspendende Umgebung verloren. Es ist das denkbar langweiligste Motiv. Ausser einem Erdhaufen im Vordergrund von keineswegs berückenden Formen nichts wie eine weite Ebene. Das sachliche Symbol schrumpft zu einem Nichts zusammen. Und ich wüsste nichts, was geeigneter wäre, die grösste Kunst zur Geltung zu bringen. Der Meister muss es wohl selbst gefühlt haben, sonst hätte er schwerlich gerade dieses Stück Land so oft wiederholt.

Hier liegt der wesentlichste Vorrang vor seinen Landsleuten. Die Bilder der Porträtisten des 18. Jahrhunderts unterscheiden sich untereinander nur durch die Gesichter und haben deshalb nie ein Gesicht. Auch Gainsborough kommt nicht vom

Schema los. Sein Blätterwerk besteht immer aus denselben flachgespitzten Tupfen à la Watteau. Er hat für Dinge, die ihrer Natur nach fortwährenden Veränderungen unterworfen sind und dem Fliessenden ihrer Erscheinung die Schönheit verdanken, eine feste Formel. Morland machte Rokokobäume, wie man Rokokomöbel machte. Wohl haben auch seine Dinge so gut wie die Gainsboroughs eine eigene artistische Struktur, aber diese ist, da sie immer aus derselben zackigen Pinselschrift besteht, zu einseitig und deckt daher nicht den Vorwurf, sondern liegt darauf wie Verzierung. In der Morland-Ausstellung des South Kensington im Sommer 1904 gähnte man vor Langeweile. Die Verschiedenheit des Gegenständlichen in der gleichen Behandlung verlor nach den ersten sechs Bildern jede abwechselnde Wirkung. Brächte man einmal die Serien Constables nach demselben Motiv zusammen, so würde die Identität des Vorwurfs nur dazu beitragen, den Eindruck eines unregelmässigen Mosaikfrieses hervorzurufen, dessen Gesamtheit eine wundervolle Raumdekoration ergibt und von dem jeder einzelne Teil infolge seiner individuellen Durchbildung zum Verweilen einladet.

Dieselbe Eigenschaft, die Constable von den holländischen Landschaftern entfernt, bringt ihn in die Nähe Rembrandts. Auch Rembrandt erschöpft sich nicht mit dem äusseren Motiv, wenn man bei diesem Dramatiker, auf den im höchsten Masse das zutrifft, was vorhin von Shakespeare gesagt wurde, überhaupt von einem äusseren Motiv sprechen kann. Der Zweifler, dem die Erfindung der biblischen Szenen usw. teuer sind, braucht nur an die Selbstporträts zu denken. An diesen ergreifendsten Bildnissen unserer Aera haben konventionelle Begriffe wenig Anteil. Wir kommen ihrer Eigenart nicht näher, wenn wir in denen der Spätzeit einen gealterten Kopf, in den früheren ein jüngeres Gesicht erkennen, wenn wir sie lachend oder ernst nennen. Was uns anzieht, ist das zweite Gesicht, das aus dem Antlitz herausgesehene, die Form gewordene Anschauung, der gelingt, die höchsten Eigenschaften des Urhebers in abstrakten Gebilden zu verewigen.

Auch Constable gab Selbstbildnisse in seinen Landschaften, so vertraut waren ihm durch das immer wiederholte Hinblicken auf sie als Spiegelbilder seiner Stimmung jeder Baum und jede andere ihrer Einzelheiten geworden. Er fühlte sich eins mit Hampstead oder Dedham wie Rembrandt mit seinem Gesichte, und es gelang ihm, aus der langgeübten Konzentration seiner Empfindung Formen zu gewinnen. Diese sind gewiss nicht so mächtig wie das Gefäss, in das Rembrandt die Fülle seines Geistes goss, schon, weil sie sich auf eine grössere Fläche verteilen. Die fast schmerzhafte Zusammenziehung der Kraft auf das Minimum von Objekt, das Rembrandt im Spiegel erblickte, weicht einer weniger gewaltsamen Spannung. Rembrandt ankert sich auf einem Fleck fest, die kochende Bewegung im Innern richtet sich auf einen Punkt. Das Verhältnis dieser Bewegung zu der Ruhe des Objektes gibt das Dämonische. Es streift die Tragik, auch wenn der Genius als Sieger aus dem ungeheuren Kampf hervorgeht. Diesen Eindruck wird uns kein

Constable machen. Er hält sich und uns in leichteren Banden. Seine Aufgabe übertrifft nicht wie die Rembrandts alle Vorstellungen von der Leistungsfähigkeit eines Einzelnen. Die unheimliche Einsamkeit des Grossen aus dem Amsterdamer Judenviertel, der nie seinesgleichen kannte und immer nur mit seinem Spiegelbilde verkehrte, hatte Constable nicht zu tragen. Sein Leben war kleiner und ist nicht so fern von seinesgleichen. Aber auch in seinem Dasein spüren wir die Kraft, die das Individuum zu rastloser Selbstentäusserung treibt, und dass das Beispiel mehr in unserer Nähe bleibt, hat der Frucht nicht geschadet.

Rembrandts Phasen von dem ersten Entwurf bis zum fertigen Gemälde bereichern sich fortwährend an Kraft und treiben zu einer breiteren Gestaltung. Und so ist seine ganze Entwicklung, wenn man vom Ende seines Lebens zurückblickt. Er baut mit immer mächtigeren und einfacheren Strukturen und stösst immer mehr das Entbehrliche ab. Seine Konzentration hat das Unbegreifliche, dass die Kraft nicht nur relativ grösser wird, sondern auch absolut. Er findet nicht für dasselbe Volumen eine wirksamere Form, sondern wächst mit seinen höheren Zwecken. Man ist, wenn sich das Werk Constables zum erstenmal dem Ueberblick bietet, verlockt, in ihm etwas Aehnliches zu finden. Auch er breitet sich aus, wie wir im einzelnen noch nachweisen werden, wird mächtiger mit den Jahren, und die breitere Form entspricht einem tieferen Ernst der Anschauung. Aber der Fortschritt geht nicht pfeilgerade wie des grossen Holländers Werden in die Höhe. Es gibt überhaupt keinen Künstler weder vor noch nach Rembrandt, in dessen Werk sich das gleiche Schauspiel mit derselben Erhabenheit wiederholt, wo, bei aller Zunahme an Weisheit, auch nicht eine Nuance die Bestimmung alles Menschlichen, mit dem Alter an Kraft einzubüssen, verrät. Seiner Seele gelang das Unverständliche, sich schon bei Lebzeiten von ihrem Leibe zu trennen. Seine Kunst, die körperlichste, die es je gegeben, hing scheinbar in nichts mit seinem Körper zusammen, oder gewann vielmehr aus jeder neuen Gebrechlichkeit neue Kräfte. Er steht als Ausnahme im schärfsten Gegensatz zu unserer primitiven, aber im Grunde gerechtfertigten und durch viele Beispiele beglaubigten Anschauung, dass die Kunst mehr als Poesie und Musik nicht nur des Geistes, sondern kräftiger Arme bedarf, um stark zu werden. Dass das Phänomen durch den Reichtum seines Innenlebens möglich wurde, ist eine Tautologie und keine Erklärung. Wir werden hier ewig mit einem Wunder zu rechnen haben.

So wunderbar war Constables Werdegang nicht, obwohl selbst in der Nähe Rembrandts das Besondere seines Daseins nicht zu Staub wird. Das Erstaunliche liegt bei ihm mehr in einer plötzlichen Erkenntnis, die sich in wenigen Jahren vollzieht, und in einer partiellen Konzentration seines Wesens, der wir die Sonderheit seiner Skizzen verdanken. Aber er erweist nicht dieselbe lückenlose Bereicherung bis zum Ende. Ob die Ehe mit der geliebten Frau, wie seine Biographen behaupten, das Schicksal seiner Kunst bestimmte, wird schwer zu entscheiden sein. Jeden-

falls ist diese Zeit von 1817 bis 1828 die fruchtbarste seines Lebens. Bis zum Abschluss dieser Periode ist die rembrandthafte Entwicklung deutlich. Nur wird zu zeigen sein, dass das der Ehe vorhergehende Dezennium seine eigenen, kaum übertroffenen Reichtümer zutage förderte.

Aber die Beziehung des englischen Müllerssohns zu dem holländischen beschränkt sich nicht auf diese abstrakten Relativa. Der Maler, der sich in seinen Aussprüchen so kühl gegen den grossen Meister verhielt, kam ihm in manchen Werken sehr nahe. Vielleicht war es gerade die bedingte Bewunderung, was dieser Beziehung den Wert verlieh. Es gibt Landschaften, die wir nicht anders als rembrandthaft nennen können. Sie gleichen nicht etwa Landschaften Rembrandts — die Beziehung, die man aus ganz frühen Landschaften Constables folgern kann, geht mehr zu Gainsborough —, sondern den Bildnissen. Die Ausdrucksgewalt der grossen Striche, mit denen die entscheidenden Flächen des landschaftlichen Gesichtes festgelegt werden, ähnelt der physiognomischen Kunst des älteren Rembrandt. Man denke an die Skizze von 1819 bei Alexander Young zum „White horse“ oder an die „Mill near Brighton“ von 1828 im South Kensington und ähnliche Bilder. Die Form ist nicht ganz so prägnant wie in den Gesichtern Rembrandts, die Striche tragen nicht ganz so viel. Aber darin offenbart sich weniger eine Kraftdifferenz als eine andere Verteilung. Constables Bilder sind immer flüssiger, und sie würden ihre Aufgabe nicht erfüllen, wenn ihnen nicht diese, die darzustellende Erde gleichsam bewässernde Fruchtbarkeit, deren Art Rembrandt für seine Zwecke nicht bedurfte, gegeben wäre. Daraus ergibt sich ein weiteres Element der durch Constable vollzogenen Synthese.

CONSTABLE UND RUBENS

Der Witz Fuselis, er liebe Constables Landschaften, doch brauche man Ueberzieher und Regenschirm dazu, zielte auf das Tropfende und Fliessende der Farbe aller guten Bilder seines Freundes, eine Eigenschaft, die den Holländern fern lag, auch wenn man ihnen nicht die schlimme Trockenheit so vieler englischer und deutscher Landschaften, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts unter ihrem Einfluss entstanden, zur Last legen kann. Constable zeigte schon früh Andeutungen jener Eigenschaft, die seinen Bildern die Frische sicherte, und das hohe Beispiel des Rubens hielt ihn an, diese Anlage auszubilden. Seine Verehrung des Flämen geht mit seiner Liebe zu den Holländern parallel. Seine Landschaften, soweit sie überhaupt auf fremde Bestandteile analysiert werden können, enthalten beide Potenzen in gleichen Mengen. Rubens war der ungestüme Dränger und Treiber, der ihn zum Lichte zog, und dem es trotzdem so wenig wie Rembrandt gelang, dem eisern auf die Natur Gerichteten den Kopf zu verdrehen. Constable neigt sicher mehr zu ihm als zu Rembrandt, aber wie ein Holländer, der, mag das Blut noch so leicht fliessen, nicht die Behäbigkeit verliert. Er hatte nichts, was dem Italienischen des grossen Nachfolgers Michelangelos folgen konnte, so wenig wie Hogarth, mit dem er sich hier traf; aber er sah hinter der Leidenschaft der Höllenstürze die lichte Rubenssche Intelligenz und fühlte sich von dem glücklichen Naturalismus des Schlossherrn von Steen angezogen, der nicht verachtete, neben den grossen Feudalbildern seine Pferde und Kühe im Stall und auf der Weide zu malen und das Königliche seiner Fuge in solchen Bildern nur durch die Freude des Besitzers erwies, eines doppelten Besitzers.

Rubens hiess ihn, auf das Blonde zu achten, lockte ihn aus dem Dickicht der Wälder Gainsboroughs ins Freie und mag ihn ermutigt haben, die Sonnenuntergänge mancher Marinen mit allem Glanz der Palette zu schildern. Solche Beispiele, in denen man auch in der Koloristik die Beziehung wahrzunehmen meint, sind selten; der Louvre besitzt eins der schönsten[1]). Dagegen ist die Art des Farben-

[1]) Aus unerfindlichen Gründen von englischer Seite neuerdings angezweifelt. (P. M. Turner: The Representation of the British School in the Louvre, Burlington Magazine, März 1907. Mehr recht hat der Autor mit seinem Zweifel an der Echtheit des „Moulin“ des Louvre, den er mit triftigen Gründen Webb zuspricht.)

auftrags in der Frühzeit die glücklichste Folge intensiver Beschäftigung mit dem grossen Meister. Ich meine die köstliche Geschmeidigkeit der Pinselstriche, die Fähigkeit, mit einem gewundenen Strich die Formen eines Details vollkommen wiederzugeben, und zwar die Form im Besitz ihres Lichtwerts und ihrer Lokalfarbe. Später tritt diese flaumhafte Weichheit zugunsten markiger, mit Vorliebe gerader Striche zurück. Doch bleibt auch dann noch, nicht in der Einzelheit, wohl aber in den grossen Umrissen der Komposition, eine Erinnerung an Rubens lebendig.

Rembrandt scheint mehr die Skizzen befruchtet zu haben, Rubens mehr die Gemälde. Die schrägen Motive der Rubensschen Landschaften trieben Constable zur Ausbildung einer an Diagonalen reichen Komposition, und das Vorbild wurde ihm zumal da nützlich, wo er mit detaillierten Vordergründen und weiten Perspektiven zu rechnen hatte. Also vor allem in den Schleusenbildern, wie „The Lock", „The Leaping Horse", „Flatford Mill" und vor allem „The Opening of the Lock". Dann in der Reihe von Werken, die von der „Salisbury Cathedral from the Meadows" abgeschlossen wurde. Der Nutzen war ganz ideeller Art und erweist das Beglückende aller Beziehungen Constables zu den alten Meistern. Man wird nicht auf diese oder jene Zufälligkeit des Vorbildes hingewiesen, die in anderer Form bei dem Nachahmer wiedererscheint, sondern erkennt die Vorzüge des alten Meisters in den Tugenden des Nachfolgers wieder, und diese Verallgemeinerung vergrössert ebensosehr unsere Verehrung zu dem einen wie zu dem anderen. Constable nahm sich die Lichtheit und Uebersichtlichkeit Rubensscher Motive zum Vorbild, den jedes Teilchen durchdringenden Organismus, der selbst in der grössten Fülle von Variationen die Einheit des Themas bewahrt. Rubens veredelte seine Sachlichkeit und trieb ihn, die Form, nicht das Objekt zu detaillieren; sein Beispiel sorgte für die „Absence of every stagnant", wie Constable selbst in naiver Schöpferfreude über seinen „Lock" an Fisher schrieb[1]).

Wie seine eigenen Bilder, war ihm der Rubenssche Zyklus der Jahreszeiten vertraut, der anfangs des Jahrhunderts aus dem Palazzo Balbi nach England entführt wurde und zum Leidwesen Constables hier in drei Teile ging, von denen der geliebte „Rainbow" dem Earl of Oxford — heute bei Wallace — zufiel, das „Chateau de Steen" an Sir George Beaumont kam — heute in der National Gallery — und die beiden anderen dem Windsor-Palast einverleibt wurden. Es mag gewagt erscheinen, diese Zeugnisse eines zum Herrschen geborenen Genies, das spielend die in Rahmen gezwängte Fläche des Bildes nochmal zur Raumpracht der Freske

---

[1]) „My Lock is now on my easel; it is silvery, windy and delicious; all health, and the absence of every thing stagnant, and is wonderfully got together." (Leslie, 173.) In seiner klugen und feinfühligen Art entfernt Leslie nach diesem Zitat den Verdacht des Egoismus von dieser „artists exultation": „The utterance of a man's real feelings is more interesting, though it may have less of dignity than belongs to a uniform silence on the subject of self, while the vanity is often no greater in the one case than in the other.

ausdehnte und selbst hier, wo es sich mit bescheidenen Motiven begnügte, ja vielleicht hier noch wilder als sonst, seine Persönlichkeit austoben liess, mit den Bildern des Spätgeborenen zu vergleichen, die nichts als Landschaften sein wollen. Der Natur, die jener mit unerhörter Gewalt umformte — despotischer als je seitdem gewagt wurde —, nahte sich Constable mit der Liebe eines respektvollen Sohnes, im bescheidenen Gewand eines Hobbema, und es widerspricht aller Wahrscheinlichkeit, dass solche Sinnesäusserungen bei gleichem Gelingen auch nur annähernd die Macht jenes Subjektivismus erreichen könnten.

Aber abgesehen von dem selbstverständlichen Unterschied zwischen den absoluten Potenzen beider Künstler, lässt solcher Anschein die notwendige und wohltätige Evolution der Zeit ausser acht, die keinem Künstler, sei er auch viel grösser als Constable, erlaubt, sich im engeren Sinne mit dem Vorfahren zu messen. Solches Verlangen käme der Forderung gleich, unsere Tapferkeit und unsere Ideale durch siegreiche Kreuzzüge zu betätigen. Constable konnte es nicht einfallen, einem Rubens mit der Geste eines Rubens gleichzukommen. Diese Form entsprang nicht allein der Rubensschen Kraft, sondern war gleichzeitig Geste einer Vielheit. An sie, die Menge, die damals noch ein Künstler mit mächtiger Gebärde entzünden konnte, appellierte der Fläme und gewann aus der Zuversicht in den Widerhall seines Appells die Kraft des Vortrags. Ein Rubens in unseren Tagen würde dem Redner gleichen, der vor leeren Bänken weltumstürzende Ideen predigt. Hätte der Mann aber Erfolg und begeisterte die Masse, so wäre er sicher kein Rubens. Ein Künstler unserer Tage von der Potenz des Antwerpener Meisters wird nicht rhetorisch sein, sondern sich verstecktere Aeusserungsarten suchen. So tat Constable. Das Problem war, die versteckte Wirkung so reich wie die des anderen zu machen. Die Lösung konnte nur durch eine Verlegung der Kraft gelingen, dadurch, dass Organe des Kunstwerks herangezogen wurden, die von den Trägern Rubensscher Schönheit mehr oder weniger unabhängig waren. Die entscheidende Wirkung des Flämen steckt in seiner Modellierung. Diese machte eine verhältnismässig summarische Koloristik notwendig. Rubens hätte den Fluss seiner Formen gehemmt, wenn er ihn durch die Farbe in zuviel Nebenströme geteilt hätte und wäre unleserlich geworden. Wohl entsteht die Farbigkeit seiner Bilder nicht lediglich durch das Spiel der Formen, die Mitwirkung der Palette hat einen unübersehbaren Anteil. Aber wie gross der auch sei, die Modellierung entscheidet. Die Farbe ist ein prachtvolles, ungemein geschmeidiges Material, das auf der Palette, also jenseits des Bildes geschaffen wird und mit dem Rubens formte, wie der Bildhauer mit dem Ton. Die koloristischen Variationen entstehen vergleichsweise wie die Reflexe eines kostbaren Stoffs, der sein Aussehen nach den Formen verändert, über die er gedeckt wird. Den ungemein rohen Vergleich mag der Leser dem Wunsche, deutlich zu sein, zugute halten. Constable musste von vornherein auf die Art des Rubensschen Formenspiels verzichten. Der Baum, der Fluss, der Himmel, alle

Dinge der Wirklichkeit, waren ihm nicht relative Begriffe, die man durch Modifikation ihrer Formen zu Bildern zusammensetzen konnte, sondern hatten den Grad seiner objektiven Erkenntnis darzutun. Die Umformung in ein künstlerisches System konnte nur durch Ausnutzung der natürlichen Zusammenhänge zwischen allen Dingen einer Landschaft erfolgen. Rubens hatte das einzelne in der Nähe betrachtet, in dem Wald nicht ein unteilbares Ganze, sondern eine Summe von Bäumen erblickt und durch die besondere Ausbildung eines Baums oder einiger Bäume die Illusion der Vielheit zu wecken gesucht. Nur mit der stilisierenden Linie war ihm gelungen, dieses Produkt von Einzelheiten zusammenzufassen. Nahm der Maler dagegen, wie es die natürliche einheitliche Betrachtung verlangt, die Landschaft ohne Rücksicht auf das einzelne von einem Fixpunkt aus, auf den alle Entfernungen bezogen wurden, so entstanden Massen, die sich nicht linear begrenzen liessen. Das Lineare trat alsdann die stilbildende Rolle an die Farbe, genauer gesagt, an den farbigen Fleck ab. Auf diesen konzentriert Constable seine ganze Kunst. Er vernachlässigte verhältnismässig die Modellierung, schuf keine willkürlichen Umrisslinien, sondern unterdrückte alle, auf die er verzichten konnte, und bereicherte um so mehr die Fläche. Er modellierte seine Flecken, so wie Rubens seine Formen.

Wir erkennen das Prinzip sowohl als exzentrisches wie als konzentrisches System im Vergleich zu Rubensscher Gestaltung. Exzentrisch, insofern Constable auflöst, was Rubens zusammenhielt; konzentrisch, insofern er zu Massen zusammenfasst, was jener zerstreut liess. Die moderne Malerei hat das System immer weiter ausgebildet. Constable selbst erwies es am konsequentesten in seinen Skizzen. Im Gemälde geben sich die Unterschiede der beiden Anschauungen mehr in Details als im Ganzen zu erkennen. Die pompösen Pferde im Vordergrund des späten Kathedralbildes sind offenbar die Nachkommen der Brabanter Hengste, die in den Ställen des Schlosses Steen ihr beschauliches Dasein führten. Rubens malte seine Lieblinge wie Monumente, übertrieb ihre Formen ins Ungeheure und sorgte dafür, dass jedem, dem je so ein Gaul in den Weg kommt, stets der Typus vor Augen steht. Der Stall war ihm nur Rahmen für den Koloss, und fast dasselbe war ihm die Landschaft um seine Menschen und Tiere. Noch in den beiden Pendants der Jahreszeiten erscheinen die Pferde wie das Fleisch gewordene Leben der Natur. Sie wären unmöglich, wenn man sie herausnähme, das Bild würde auseinandergezerrt, die Bäume würden umfallen; sie scheinen die ganze Landschaft auf ihren gewaltigen Rücken zu tragen. Auch Constable vernachlässigte keineswegs seine Staffage. Die Formen sind nicht so kolossal, aber gedrungener, sie gehören ganz unbedingt nur in diese Landschaft und in keine andere, aber ihr Verhältnis zur Umgebung ist gelassener, das Gefüge ist dichter. Man sieht die Tiere weniger. Der Blick eilt unwillkürlich sofort von ihnen zu dem blinkenden Wasser und zu den silbrigen Bäumen. Man nimmt weniger starke Einzelmotive wahr, sondern ruhigere, leisere

Klänge. Aber in dem Leisen wirken reichere Akkorde. Ein Beispiel für viele: Das Rot der Schabracken der flanderschen Gespanne schmückt auch stets die Zugtiere der „Valley Farm“. Rubens verwendet die roten Flecke, zuweilen ganz ähnlich wie Claude, als schmückende Zutaten. Sie liegen flach auf, schwimmen auf dem Strom seiner Materie und wirken nur mit dem Wert, den sie auf der Palette besitzen. Für Constable dagegen wird das Rot zu einem entscheidenden Faktor der Gestaltung. Er gibt der Farbe durch Modellierung des Flecks rubinhaften Glanz und ruft damit eine tief im Wesen des Malerischen liegende neue Illusion der Wirklichkeit hervor. Denn auch in der Natur würden wir im gegebenen Moment von den Pferden zuerst das in der Sonne leuchtende Rot bemerken, bevor wir die Form erkennen, und auch nachher bleibt für die Bildung unseres Eindrucks dieser an sich winzige Farbeneffekt von entscheidendem Werte. Früher als Constable hat Hobbema dieselbe Erfahrung gemacht und angefangen, Nutzen daraus zu ziehen. Die Erinnerung an ihn begegnet uns in den grossen Gemälden Constables oft eng verknüpft mit den Spuren des Antwerpener Meisters.

Das Spiel der Staffage in dem „Rainbow“ und im „Chateau de Steen“ veranlasste Constable, mit den verschiedenen Fassungen seines „Hay Wain“ ein ähnliches Pendant zu versuchen. In den Bildern dieses Titels in der National Gallery und im South Kensington zieht der Leiterwagen leer aus wie im „Chateau de Steen“, während er in der Variante bei Cheramy, wie im „Rainbow“ schwer mit Getreide belastet heimkehrt[1]). Es wird nicht leicht zu entscheiden sein, welcher der beiden Kompositionen der Vorzug gebührt. In dem berühmten Londoner Bild sind die Pläne grösser, die Farm liegt ungemein malerisch zwischen den Bäumen und die Wasserfläche mit dem Wagen bereichert vorteilhaft den Vordergrund. Offenbar wurde in dem, übrigens wesentlich kleineren, Pariser „Hay Wain“ die Stelle hinter der Farm genommen. Infolgedessen sind hier die aufladenden Schnitter, die man auf dem Bild der National Gallery nur in äusserster Entfernung bemerkt, ganz nahe und schliessen den Horizont mit einer von leuchtendem Weiss getragenen sehr schönen Gruppe ab. Die Malerei hat nichts von dem kühlen Silber der endgültigen Fassung, sondern nähert sich mehr der grossen Skizze im South Kensington, übertrifft diese aber durch die Gewalt des Ausdrucks. Mehr die verschiedenen Ausdrucksarten als der äusserliche Wechsel des Motivs geben die Pendants. Im Londoner „Hay Wain“ wird die Idylle geschildert. Die Beziehung des Menschen zur Natur offenbart sich als erquickender Friede. Rubens ist fern, ein vergrösserter und vergeistigter Hobbema begrüsst uns. In welcher Stimmung man den Saal der National Gallery betreten mag, fünf Minuten vor dem „Hay Wain“ geben Ruhe und Gelassenheit. In dem Pariser Bild ist die Natur näher und agressiver. Die

[1]) Wohl aus derselben Zeit 1821. Cheramy besitzt auch eine kleine Skizze zu dem englischen „Hay Wain“, vielleicht den ersten Gedanken. Man erkennt die Farm, den Wagen, die Pferde mit den roten Schabracken. Nur fehlt die weite Ebene rechts.

Sonne brennt gewaltig. Menschen und Tiere scheinen unter der Hitze zu bluten. Selbst mit dem Braun der Aeste mischt sich das Rot. Wunderbar ist dieses gewaltige Blättergewölbe über dem Wagen, wahrhaft eine „formidable cathédrale des constructions végétatives", mit der Sensier die Bäume Rousseaus verglich. Man glaubt Rubenssche Kraft in jedem Ast, in jedem Blatt, in jedem Naturkeime wiederzufinden.

Eine andere Art von gewaltigen Konstruktionen, die auch zuweilen an Rubens denken lassen, baute Constable mit seinen Wolken. Seine Himmel sind die Gesichter der Landschaften. Sie spiegeln, in Kurven übersetzt, wider, was auf der Erde vorgeht, und scheinen der Sitz des Geistes, der das zerstückte Körperliche unter ihnen zusammenfassend beherrscht. „I have often been advised", schrieb er einmal an Fisher, „to consider my sky as a white sheet thrown behind the objects. Certainly if the sky is obtrusive, as mine are, it is bad; but if it is evaded, as mine are not, it is worse; it must and always shall with me make an effectual part of the composition"[1]). Darin steckt ein Widerspruch. Sowohl die zudringliche Betonung wie die Vernachlässigung des Himmels widersetzt sich der Einheit der Komposition. Constables eigene Werke und das Lob, das seinen Himmeln schon zu Lebzeiten von sonst feindlichen Kritikern zuteil wurde, scheinen das „Obtrusive" zu bestätigen. Vielleicht ist etwas Wahres an dem Selbstvorwurf. Nur generalisierte Constable ihn voreilig. In hundert Beispielen tritt der Himmel nicht um eine Nuance zu weit hervor. Zuweilen mag den Müllerssohn die von Kindesbeinen an geübte Beobachtung des Firmamentes, der „Source of light in nature", zu einer übertriebenen Materialisierung der luftigen Gebilde verleitet haben. Der Nachteil schädigt dann nicht die Komposition, die Ornamentik des Bildes gewinnt vielmehr, nur der notwendige Unterschied zwischen der Konsistenz des Himmels und der des Restes wird geopfert. Die Beispiele finden sich ausnahmslos in der letzten Zeit; ein besonders typisches, eine Ansicht der oft gemalten „Stoke Church" ist hier abgebildet. Die weisse Kirche scheint aus der weissen Masse der Wolken hervorgegangen, eine Verdichtung des wilden Elementes der Lüfte. Die Lokalfarbe begnügt sich, die weissen Massen mit unscheinbaren Tönungen zu unterscheiden. Der fast ausschliesslich mit dem Messer vollzogene Auftrag kommt dem Relief näher als der Malerei und eignet sich glänzend für die durchbrochene Architektur der alten Kathedrale. Wie weit scheint dieser Constable von der Weichheit Rubensscher Gestaltung. Und doch spürt man auch hier noch, wo der Pinsel alle Rechte verloren hat, in dem saftigen grün-geränderten Braun der Baumgruppe, in den schwimmenden Schatten, die, wo sie am tiefsten sind, von den bewussten roten Punkten belebt werden, einen Hauch Rubensschen Fliessens, und dieser scheint der drohenden Erstarrung vorzubeugen.

---

[1]) Leslie, 104.

In solchen Bildern machte die Ausprägung des Himmels eine noch stärkere Betonung der Erde notwendig, und so wurde das ganze zu robust und liess den Reichtum der Anschauung vermissen. Freilich wird dieser Nachteil oft durch die geeinte Kraft der Gestaltung aufgehoben. In vielen Fällen ist von verschiedenen Behandlungen desselben Vorwurfs die pastoseste die glücklichste geblieben. Das gilt z. B. von den Bildern, die den Titel „The Spring“ tragen. Das Motiv stellt einen Acker mit pflügenden Bauern dar, mit einer Baumgruppe zur Linken und der Mühle — in der Constable als Müller gearbeitet haben soll — zur Rechten. Die erste Fassung ist die kleine Skizze im South Kensington aus dem Jahre 1814 (Nr. 144), eine korrekte, nicht sonderlich hinreissende Naturstudie[1]). Die schönste Darstellung des Vorwurfs stammt aus dem letzten Jahrzehnt und gehört Cheramy. Hier übernimmt das Palettenmesser die Rolle des Pinsels. In breiten Massen ist der drohende Gewitterhimmel hingestrichen. Grosse Fetzen von reinem, glatt geschlichteten Weiss umhüllen sich mit dunklen wolkigen Gebilden. Nach der Linken zu sinkt der Himmel immer tiefer auf die Erde herab. Selbst in der Abbildung erkennt man bei aller Wucht des Temperamentes den Unterschied zwischen den Materien des Himmels, der Baumgruppe und des Ackers. Die Erde ist von viel kleinerem Gefüge als das wie von Spannung verzerrte Wolkendach. Das Verhältnis überzeugt unwiderstehlich. Die Farbenteilchen, den weitgeöffneten Poren des Humus ähnlich, geben den die Entladung erwartenden, schwer atmenden Boden. Pechschwarz liegen die dicken glänzenden Schollen, vom blutroten Pflug zerfurcht. Pferde und Mensch, selbst die Mühle erscheinen klein in diesem Spiel. Sie werden bald den Schauplatz dem Gewitter überlassen, das die Erde tiefer aufwühlen wird, als des Pfluges winzige Schneide. Wohl überwältigt in diesem Bilde der Himmel die Erde, aber nicht die Form; und obtrusiv wirkt nur die Macht des Elementes, das hier, im Kleinen nicht weniger gewaltig als bei Rubens im Grossen, Himmel und Erde zum Spielball seiner Laune macht.

[1]) Nach dieser Skizze wurde das von P. M. Turner mit Recht als Fälschung bezeichnete Bild des Louvre in längerem Format gemacht, das den Titel „Le Moulin“ trägt.

DIE SKIZZEN

Auf die Gefahr hin, den Leser zu ermüden, muss ich versuchen, einer besonderen Art von Werken Constables, die vorher schon oft gestreift wurde, in einer besonderen Betrachtung gerecht zu werden, weil sonst das wichtigste Moment der Analyse im Schatten bliebe und weil dieser Rahmen erlaubt, gewisse Zusammenhänge nachzuholen, die bis dahin der Uebersichtlichkeit wegen beiseite gelassen wurden. Immer, nicht nur in unserer Zeit, wird die grösste Begeisterung für den Meister seinen Skizzen zuteil werden, solange wenigstens, als man die Betrachtung auf das Entscheidende seines Werkes lenkt. Aus der Masse sind natürlich die abzusondern, die lediglich als Hilfsarbeiten entstanden und von denen z. B. das British Museum eine grosse Anzahl aufbewahrt. Sie sind neben den hier genannten belanglos. Wie Lord Windsor sagt, waren Constables Skizzen nicht für fremde Augen und nie für den Verkauf bestimmt[1]); die meisten sind erst viele Jahrzehnte nach seinem Tode in die Sammlungen gelangt. Doch das war bei denen vieler anderer Künstler auch der Fall. Was Constables Skizzen unterscheidet, ist, dass sie selbst von dem Utilitarismus freibleiben, den der Gedanke an das zukünftige Bild dem Künstler auferlegt. Sie waren keine Zweckschöpfungen, nicht das, was man den ersten Gedanken eines Werkes zu nennen pflegt, eine notwendig provisorische Form, die nur gewisse Seiten des zukünftigen Opus verrät. Sie entstanden vielmehr ihrer selbst wegen. Die Technik war ganz auf sie zugeschnitten. Ihre Form lässt sich durch nichts ergänzen. Andererseits kann man sie wiederum auch nicht zu den kleinen Bildern rechnen, die Nasmyth, Callcott und andere schon vor und gleichzeitig mit Constable malten. Wenn schon die kleinen Formate dieser Künstler weit ihre grossen Gemälde übertreffen, verleugnen auch sie nicht die Abhängigkeit von den Holländern, die so manchen Zeitgenossen zum Epigonentum verurteilte. Dagegen scheint Constables Beziehung zu dem Lande Hobbemas in seinen Skizzen völlig abgeschnitten und nichts fehlt ihnen mehr als die verführerische Niedlichkeit der englisch-holländischen Bildchen. Er ist nie grösser und zwar im wörtlichen Sinne grösser, denn der Fleck ist hier von unverhältnismässig gröberem Gefüge als in den Gemälden. Die Absicht, hübsche Bilder zu machen, wäre nicht auf solche Mittel gefallen. Die Skizzen waren eine Art Tagebuch. Was

[1]) John Constable (London, 1903), pag. 188.

wir an Constables Briefen und seinen anderen schriftlichen Aufzeichnungen entbehren, wird durch dieses gemalte Journal reichlich ersetzt. Viele der kleinen Holzpanneaux tragen auf der Rückseite einen Zettel mit genauer Angabe des Datums und der Stunde der Entstehung. Es waren gemalte Berichte von Ereignissen, die sich um die Atmosphäre und das Licht drehten. Die Art der Begebenheiten zwang den Gemächlichen zur äussersten Geschwindigkeit. Das Komplexe der Erscheinung bedingte eine möglichst einfache und lesbare Handschrift.

Solche Bedürfnisse hatten Hollands behäbige Landschafter nicht gekannt. Auch ihnen war die Natur die Richtschnur der Kunst; sie malten, was sie sahen, jeder nach seinem Temparament; aber vor allem wollten sie Bilder machen. Daran dachte Constable am wenigsten. Auch kann man nicht sagen, dass er vom Temperament gepeitscht wurde, er scheint ein behaglicher Mann gewesen zu sein; auch der Ehrgeiz der Persönlichkeit hat ihn nicht beunruhigt. Er gab sich stets so wenig originell, wie möglich. Die Notwendigkeit trieb ihn, weil es ihn verlangte, gewissen Dingen nachzugehen, die sich nur auf diese Weise erreichen liessen. Die Notwendigkeit kam ihm von der Zeit, vom Instinkt des Fortschritts, der Erkenntnisdrang führte den Pinsel.

Mit Constable kommt die Geschichte der zur Kunstschöpfung treibenden Faktoren — auch eine Entwicklungsgeschichte, die noch ihres Schreibers wartet — in eine neue Phase. Seine Skizzen sind der erste und bedeutsamste Schritt einer Malerei, die sich aller Kunstträger früherer Zeiten beraubt sieht. In der primitiven Epoche war die Natur ein Korrektiv für Tendenzen, die an sich von der Natur völlig unabhängig waren. Den grossen Realisten des 15. und 16. Jahrhunderts war sie ein Novum, das vor allen Dingen reproduziert werden musste. Was die verderbliche Wörtlichkeit ausschloss, war nicht der Wille des einzelnen, sondern die technische Vorschrift der Zunft. Die Zunft fiel, der Wille zur Natur blieb allein übrig. Der Zweck drohte die Kunst zu vernichten, sobald er sich erreichen liess, weil alsdann die Kräfte des Künstlers der letzten Züchtung beraubt wurden. Man kann sich vorstellen, dass der Grad von Realismus, den die Ruysdael und Hobbema in ihre Naturanschauung brachten, nicht über das Niveau hinausging, das heute auf mechanischem Wege erreicht wird, d. h., dass der in der Natur ihrer Zeit gelegene Kunsterreger heute vergleichsweise an der Amateurphotographie Genüge finden würde. Damit soll selbstverständlich nicht etwa behauptet werden, dass man heute fähig wäre, auf photographischem Wege holländische Bilder herzustellen. Der Gefahr kam die Erkenntnis zuvor. Sie eilte dem Zweck voran. Was Hobbema und Ruysdael die Sehnsucht geschwellt hatte, wurde von Zielen überstrahlt, die jenseits der Sichtbarkeit der holländischen Modelle lagen, und so wurden neue Erfindungen der Künstler notwendig. Die Kunst erhielt neue Erreger.

Henry Richter, ein wenig bekannter Zeitgenosse Constables, hat ein amüsantes Zwiegespräch zwischen Rembrandt, Rubens, Teniers, Cuyp und anderen grossen

Schatten der Vergangenheit mit modernen, zu Richters Zeit modernen, Künstlern geschrieben. Walter Stengel hat die Broschüre ausgegraben und ins Deutsche übertragen[1]). Das Gespräch dreht sich um die neue Erfindung des „Day light", der Pleinairmalerei von dazumal, und die Diskussion lässt bei aller Gelassenheit der Geister die Hitze spüren, mit der damals so gut wie heute über das Richtige, die rechte Farbe, das rechte Licht und was sonst zum Thema Natur gehört, debattiert wurde. Am Schluss erlaubt sich einer der Lebenden die Frage, was sich die verehrten Toten nun eigentlich von der Einführung des neu entdeckten Tageslichtes in die Bilder der Modernen versprächen. Darauf bestätigt Rembrandt mit einigermassen verdächtiger Begeisterung das Erspriessliche der Entdeckung und meint, diese Neuheit müsse unbedingt die offiziellen Kunstförderer zur Einsicht bringen, dass die Künstler sich ohne Rücksicht auf die alten Meister an die Natur selbst zu wenden hätten, wenn etwas Grosses dabei herauskommen solle, und dass man gewiss demnächst seine und der anderen Kollegen Werke älteren Datums ob ihrer Finsterheit bemitleiden würde. Und Cuyp treibt die Aktualität so weit, den Galeriedirektoren vorzuschlagen, statt der Leihausstellungen berühmter Meister wie seiner Wenigkeit, die doch immer nur die Kopie und die Schablone unterstützten, jährliche Vorführungen von ehrlichen Lichtstudien zu veranstalten mit anständigen Prämien und soliden Ankäufen. So würde mit verhältnismässig sehr geringen Unkosten eine äusserst wertvolle Schule für das Farbenstudium entstehen, in der sich sowohl Laien wie Künstler zur Kenntnis der Natur selbst zu erziehen vermöchten.

Ein wenig mehr oder weniger naiv wird immer in gleicher Lage dieselbe Forderung formuliert werden. Man kann sich die Entwicklung nicht ohne die Fiktion vorstellen. Die Kunst als Selbstzweck ist wohl objektiv als Quelle höchster, vom Zweck befreiter Freude, nicht aber subjektiv, d. i. in den Händen der Künstler denkbar. Es entzieht sich unserem Vorstellungsvermögen, dass bedeutende Menschen sich einem Abstraktum mit der Intensität hinzugeben vermögen, die zur Schöpfung des Kunstwerks nötig ist. Die „Aussprache der Persönlichkeit" ist nur eine Umschreibung post festum. Kein Künstler findet heute die zu solcher Aussprache treibende Kraft ohne die Sehnsucht nach der Natur. Sie war es denn auch, die Constable trieb. Bis heute ist die Intensität seiner Erfassung der Natur unübertroffen, und es steht dahin, ob sie grösser werden kann. Das gilt nur für das Gebiet seiner Kunst. Wir finden nichts in der Literatur seines Landes, was sich mit seinen Aspirationen deckte, nichts in der gleichzeitigen Frankreichs, noch weniger in der deutschen. J. J. Rousseaus Hymnen an die Natur sind zu sehr Hymnen, um die gleiche Intimität der Beziehung zur Natur auch nur anzudeuten. Erst in den

---

[1]) Day-Light, a recent discovery in the Art of Painting (Ackermann, London, 1817), vgl. den Aufsatz Stengels in „Kunst und Künstler", Februar 1906.

Briefen des jungen Flaubert, der fünfzehn Jahre war, als Constable starb, beginnt in der Dichtkunst derselbe Geist. Es gehörte der penetrante Pessimismus des Instinkts, die starke Lebensverachtung des Dichters dazu, die seine fanatische Liebe zur Kunst beflügelte. Erst in der Zeit eines alle vergangenen Epochen übertreffenden, individuellen Kunstverstehens konnte die Natur so wie von diesen grossen Menschen begriffen werden. Noch heute aber ist der feine Flaum auf dem Naturalismus der Briefe Flauberts, dieser ganz und gar unliterarischen Taufdokumente einer neuen Literatur, so isoliert, dass man ihn besser durch einen Vergleich mit Constable als mit seinesgleichen bezeichnet. Und wiederum scheint mir der Geist in den Skizzen Constables durch den Vergleich mit dem Dichter näher bestimmt zu werden als mit einer kunstgeschichtlichen Parallele.

Was die sogenannten fertigen Gemälde Constables unter die Skizzen stellt, ist die Rücksichtnahme ihres Autors auf eine nicht mehr lebendige Gildenregel; keine feile Rücksicht, die mit Bewusstsein spekuliert, sondern eine geringe Fessel des Instinktes. Vielleicht war sie unvermeidlich. Constable hat in den Skizzen Dinge gewagt, von denen es nicht schwer fällt, zu glauben, dass sie einer neuen Generation bedurften, um zu Gemälden gemacht zu werden. Dabei verhehle ich mir nicht die Schwierigkeit, zwischen Constables Skizzen und seinen Gemälden zu unterscheiden und, abgesehen von späten Bildern wie dem „Cenotaph“, die Differenz immer mit Sicherheit festzustellen. Das Format ist durchaus nicht, selbst für die höchste Qualität Constables unbedingt massgebend. Es fehlt nicht an Werken, die beträchtlich über das gewohnte Diminutiv-Format hinausgehen und den Vorzügen der feinsten Skizzen nahekommen.

Zweierlei zeichnet die Skizzen aus. Eine unmittelbare Interpretation der Natur, über die man kaum reden kann, ohne die Bilder vor sich zu haben, und von der auch Abbildungen keinen Begriff geben; und eine in unserer beschränkten Sprache nicht anders als dekorativ zu bezeichnende Wirkung. Das wirksamste der beiden Eigenschaften ist ihre Gemeinsamkeit. Wir sind durch die jüngste, nicht zuletzt die englische Kunstbewegung gewöhnt worden, das Dekorative mit nichts weniger als naturalistischen Werken verbunden zu sehen, und daraus ist die moderne Anschauung entstanden, das Dekorative sei der Entfernung des Kunstwerkes von der Natur proportional. Die Konsequenz dieser Anschauung führt mit Sicherheit zur Tapete und scheidet also die Malerei als solche überhaupt aus. Nur das Dekorative, das gleichzeitig dem höchsten Zweck der Kunst, der Anschauung dient, kommt bei Constable in Frage; der Schmuck einer Fläche, in deren winzigem Format der Kosmos seine Fülle offenbart.

Seit ein paar Jahren hängen in der National Gallery in den Ecken des Saales, der die grossen Constables beherbergt, eine Menge seiner Skizzen. Man hat den Eindruck, als ob es Lichter wären. Sie ziehen trotz des geringen Umfangs die Augen aus einer Entfernung an, in der sonst nur die grossen Formate bemerkt

werden. Man sieht nichts von den dargestellten Begebenheiten. Das Auge sucht sie sich vielmehr, ohne den Verstand zu fragen, weil sie ihm die angenehmste, wohltuendste Fläche bieten. Es sind Teppichwirkungen, die vor der Schönheit eines Gewebes den Vorzug ungleich reicherer Mannigfaltigkeit haben. Der Faden ist hier nicht nur Träger der Farbe, sondern vermag gleichzeitig mit der Wiederholung des Farbenwertes eine unübersehbare Sonderheit der einzelnen Farbenpartikel zu geben, wie sie etwa Juwelen zeigen. Eine Kombination von Teppich und Juwelen also, wenn das denkbar wäre; wobei der Schwerpunkt vielleicht auf der Steinwirkung liegt. Wie es einem geschickten Juwelier nicht nur auf kostbare Steine, nicht nur auf den farbigen Zusammenklang der Teile, sondern auch noch darauf ankommt, dass der Schliff jedem Stein das grösste Feuer und die vorteilhafteste Verwendung gibt, so stellt Constable nicht nur harmonische Farbenwirkungen zusammen, sondern formt mit dem Pinsel, mit dem Messer und mit dem Finger den einzelnen Fleck und vergrössert so die Pracht weit über die gegebenen Eigenschaften der Materie hinaus. Und alles das geschieht nicht der Pracht willen, für die kein Zweck erdacht werden kann, der hoch genug wäre, um jeden Gedanken an Materialismus auszuschliessen, sondern um auf dem denkbar kürzesten Wege ein Bildnis der Natur zu geben. Ein Abbild, das konkret ist, weil es einen ganz determinierten Ausschnitt festhält, und das höchste Abstraktion ist, weil es gleichzeitig nicht nur den Zustand, sondern das Werden schildert, weniger den Moment als die Kräfte, die dahin drängten. So wirkt Dedham Vale in der National Gallery, wo das Grün der Vegetation in Urteile zerlegt scheint, oder in der Sammlung Cheramy die Hampstead Heath-Skizze, ein Fluss von Farben, deren flammende Gewalt uns mit der Ahnung eines mystischen Konnexes des Künstlers mit der Erde, die er darstellte, erfüllt. Auf die Rückseite schrieb er ausser dem Datum — 9. August 1823 — „Stormy Evening after a fine day. It rained all the next day“. Das heisst also, so wirkte auf einen Menschen mit den äusserst verfeinerten Sinnen Constables die Natur in diesem Augenblick. Man hat den Eindruck, dass er das Anormale eines solchen Wirkungswechsels in der Scholle der Erde wahrnahm, und selbst zu den Dingen gehörte, die er malte, mehr Nerv, zuckende Empfindung als Gestalter. Und dieser Eindruck lässt das, was man zuerst wahrnahm, in neuem Lichte erscheinen und verdoppelt die Pracht.

Skizzen der Natur möchte man diese Bildchen nennen, nicht Skizzen zu Gemälden. Abbildungen weniger gesehener als geahnter elementarer Zustände, die unter der Oberfläche jener Erscheinungen liegen, die uns bis dahin von Bildern der Natur überliefert wurden. Die Erde erscheint in ihnen nicht malerisch, obschon nichts als das Malerische zur Darstellung dient, sondern tätig, in Werden und Wachsen begriffen, als grosses Fruchtelement, das alles Sein enthält.

Solcher Skizzen hat Constable Hunderte geschaffen. Im South Kensington hängt ein ganzer Saal davon, in der Diploma Gallery schmücken sie bescheiden

die Treppe und wecken hochgespannte Vorstellungen von dem, was man in den Sälen vermutet. In der Tate Gallery geben sie ungefähr die einzige Entschädigung für den Ballast zeitgenössischer englischer Kunst. Auf dem Kontinent kommt nur Cheramy in Paris mit einigen gleichen zum grössten Teil glänzenden Werken den englischen Sammlungen nahe. Einige Kunsthändler, wie Sedlmayr in Paris und seit kurzem Heinemann in München, haben sehr achtbare Kollektionen zusammengebracht. Die von Sedlmayr wurde 1907 versteigert. Von den Museen des Kontinents besitzt die Berliner Nationalgalerie die beiden Stourlandschaften kleinen Umfangs; die Münchener Pinakothek eine ausgezeichnete kleine Hampstead-Heath-Skizze. Eine prachtvolle Skizze im Gemäldeformat in der Sammlung Ullmann in Frankfurt, eine andere wesentlich frühere, in den weichen Farben der englischen Tradition, in der Sammlung des Generalkonsuls von Schwabach in Berlin; eine kleine, sehr reizendende Skizze bei Exzellenz von Stumm in Holzhausen, datiert 1821. Endlich besitzt Geheimrat v. Böllinger in Elberfeld eine hübsche kleine Landschaft. Durch Heinemann München sind in letzter Zeit mehrere andere Bilder und Skizzen in Privatbesitz gelangt.

Der Mannigfaltigkeit wird keine Einteilung Herr. Man kann die grossen Gemälde nach Techniken unterscheiden und darin eine Entwicklung erkennen; nicht die Skizzen. Das Auffallendste daran ist, zumal in der mittleren Zeit, die Gleichzeitigkeit der teppichhaften Fleckenwirkung mit einer gleitenden Strichgestaltung grösster Weichheit. Ein paar kleine Marinen von Brighton des Jahres 1824, im South Kensington, zeigen die seltenere geschmeidige Art besonders deutlich. Noch reicher die hier abgebildete Marine bei Cheramy, „A coast Scene with Fishing Boat". Das Bildchen ist in einem einzigen grauen Ton gemalt, der aus Schwarz und Weiss besteht. Nichts als die aufs äusserste variierte Kombination dieser beiden Farben gibt den ganzen Reichtum. In den grossen Wolken erscheinen sie in unendlich feinem Gemenge. Man meint, das Weiss und Schwarz in mikroskopischen Pünktchen immer noch getrennt zu erkennen, und gleichzeitig trägt jedes Haar des breiten weichen Pinsels das seinige an der Gestaltung bei. Im Vordergrund wachsen dieselben Elemente zur grössten Macht. In dem kleinen Segel vorn am Schiffe und in dem ersten Mann links am Ufer gelangen die beiden Farben zu breiten Flächen und stehen sich in stärkstem Kontrast gegenüber. Gleichzeitig gibt hier der Pinsel die stärkste Modellierung. Die Farbe in dem kleinen Segel wird noch schöner durch die weiche Geschmeidigkeit, mit der ein einziger Strich die Form gibt, durch die Ausdruckskraft der drei Striche, mit denen der Mann hingesetzt ist. Selbst in unserer Abbildung ahnt man den Reichtum der Differenzen in einem so winzigen Stück von dem Ufer zum Schiff über die ganz skizzenhaften, halb im Wasser stehenden Figuren hinweg und erkennt noch in den fleckenhaft angedeuteten Segeln am Horizont die letzte Spur der vorne mächtigen Materie. Hier wirkt eine Perspektive, von der den Holländern nur die erste Ahnung vorschwebte und die

den früheren Realisten, die sich zuerst mit der Perspektive beschäftigten und nicht über das mathematische, auf Massdifferenzen begründete, Kunststück hinauskamen, vollkommen entgangen war. In den fernsten Segeln Constables spüren wir noch eine Eigenschaft der Materie, neben der die Reduktion der Grösse unwesentlich erscheint; sehen noch den Hauch des Windes in dem Leinen, empfinden noch eine Zusammengehörigkeit des Segels mit der Luft, von der Art Zusammengehörigkeit, die vorne nicht mehr noch weniger angedeutet wird. Die Struktur des Werkes wird in allen nur denkbaren Nuancen erwiesen, zugunsten eines neuen, reicheren, natürlicheren Symbols, zuungunsten des kompakteren Farbenbegriffs der Alten. Man denkt nicht an de Vlieger oder an van de Cappelle. Selbst die feinsten Dinge dieser Feinen haben nicht das Charakteristische Constables. Ihre Substanz ist materieller, brutal gesprochen — mehr dünn als fein. Sie stellen uns von vornherein in eine zarte Atmosphäre und begnügen sich, diesen Zustand auszudehnen, lassen uns nicht den Zustand mitschaffen. Sie geben mehr die Anomalie eines Natureffektes als die ihrer Gestaltungskraft. Vielmehr an unsere Zeitgenossen denkt man, und zwar an unsere besten, an Manet vor allem. Dinge, wie die kleine Küstenszene sind die ersten Zeugnisse genau derselben Naturanschauung, die wir Impressionismus nennen, und enthalten in Andeutungen alles, was Manet auf gleichem Gebiet gebracht hat. Wohlverstanden in nuce, aber keineswegs in vereinzelten Zufällen. Die Zeit nach den Lehrjahren, die Periode der weichsten Malerei Constables, vielen Kennern die liebste, ist reich an solchen Hinweisen. Die „Bridge over the Mole“ der Sammlung Alexander Young von 1807 erinnert frappierend an die breite Art Corots, die von den Impressionisten übernommen wurde. Im South Kensington hängen mehrere Bilder mittleren Umfangs, unübertreffliche Muster jener Grazie moderner Pinselführung, die uns so leicht ihre Fragilität vergessen macht. Kein Whistler hat je im entferntesten das Halbgewischte, Halbgestrichene und doch vollkommen Gestaltende der Stour-Landschaft (Nr. 325) mit den Kähnen im Vordergrund und der gehauchten Silhouette der Kirche von Dedham am Horizont getroffen, oder die machtvolle, aus breiten Flecken gewonnene Natur der anderen Stour-Landschaft „Flatford Mill“. Aus derselben Zeit — etwa 1810 — stammt das Mädchenprofil derselben Sammlung, das man dem Meister nach den langweiligen Bildnissen, die wenige Jahre vorher entstanden, nie zugetraut hätte. Das merkwürdigste Dokument für den Umfang der Begabung des Künstlers. Eine Fleischmalerei, die allen Vorstellungen von der Kunst eines Landschafters widerspricht und vermuten lässt, dass Constable einer der grossen Frauenmaler geworden wäre, wenn er nicht vorgezogen hätte, bei seinen Bäumen und Windmühlen zu bleiben. Man spürt hier allein einen Zusammenhang Constables mit der berühmten Schule seines Landes, und zwar ist der Eindruck bezeichnenderweise ganz von dem der ersten Bildnisse verschieden, die schlecht und recht in der englischen Tradition gemalt sind und nicht über eine, in ihrer Ungelenkigkeit fast drollige, Nachahmung

der Natur und bekannter Vorbilder hinauskommen[1]). In dem Mädchenprofil dagegen steckt ein erhöhter Begriff der Grazie der Maler, die das Profil der Lady Hamilton verewigten. Es ist dieselbe Virtuosität, die ohne modellierende Vorzeichnung nur mit dem Pinsel zu formen vermag, und sie hat den Vorzug, uns nicht mit Kunststücken zu fesseln. Haar, Auge, Fleisch werden mit dem Schwung einer und derselben Kraft zusammen geschaffen und wahren die Verschiedenheiten innerhalb desselben Körpers durch eine innerhalb derselben Form gelegene Bewegung. Es ist mehr die Anschauung von einem Körper im Raum als die von einem Körper als solchem. Daher wird das Auge als farbiger Fleck im Gesicht, das Haar mehr durch die Zusammengehörigkeit zum Fleisch als durch den Gegensatz gegeben. Die Weichheit des Fraulichen kann nicht besser als mit dem wundervollen Haaransatz gemalt werden, und deshalb ist das Ohr nur mit ein paar Strichen angedeutet. Diese andeutende Art findet man auch bei den englischen Frauenmalern des 18. Jahrhunderts, und dass ihre traditionelle Geschicklichkeit Constable zu Hilfe kam, lässt sich nicht leugnen. Aber ernster als sie, vermeidet er, aus der Geschicklichkeit den Zweck zu machen. Seine Absicht zielt nicht auf einen summarischen Begriff von Grazie, sondern wie in seinen Landschaften auf die Natur. Nicht die Pose ist edler, darüber kann man streiten; der Ausdruck des Malers ist stärker. Mit diesem einzigen Gesicht sehen wir eine neue Seite Constables, vertiefen das, was wir uns unter seiner durch Rubens geläuterten Geschmeidigkeit und Zartheit dachten und bringen die eine Erfahrung zu anderen hinzu. Bei den alten Engländern treten wir stets auf derselben Stelle. Und dieser Unterschied unterdrückt die Nähe, die der Historiker aus einer gewissen Aehnlichkeit der Zeichen herleiten könnte. Der erste Gedanke, wenn man vor den Kopf tritt, ist nicht Lawrence und seine Zeitgenossen, sondern Manet[2]), und dieser Eindruck bleibt, auch wenn sich bei näherem Vergleich mit einem Kopfe Manets die Verschiedenheit der Meister aufdrängt.

Constable war nie jünger als in diesen Jahren. Man kann sich nichts zierlicheres denken, als den kleinen Jahrmarkt „A village Fair" von 1810 im South Kensington, die Buden mit dem Gewimmel von Menschen, deren Bewegung den Betrachter elektrisiert, ohne dass man auch nur im mindesten Körper oder gar Gesichter zu erkennen vermöchte. So hat er das Leben in den Themsedocks in London geschildert, mit Punkten, die lebendig werden. Nicht viel grösser als Stecknadelköpfe sind auf manchen Hampstead-Skizzen die Menschen. Drei solcher Köpfe in verschiedenen Farben geben eine Gruppe, ein Dutzend eine vielköpfige

---

[1]) Ich denke an die Lloydbildnisse des Jahres 1807 u. dgl. Vor kurzem tauchten im Handel zwei Porträts der Eltern auf, die aus derselben Zeit sein mögen; von derselben Belanglosigkeit.

[2]) Die Aehnlichkeit wurde auch von Holmes und anderen Engländern konstatiert.

Menge, und es ist vollkommen unmöglich, von dem, was gezeigt wird, grössere Deutlichkeit auszudenken.

Dieses Punktverfahren hatte schon, als Constable ans Ruder kam, eine ruhmreiche internationale Geschichte. Die Canaletti verdankten ihm ihre Rokoko-Bilder. Auch sie hatten die Technik nicht fertig erfunden, wenn schon sie wie gefunden für sie passte. Canalettos grosser Freund Tiepolo unterschied sich von seinen grossen Vorgängern des 16. Jahrhunderts dadurch, dass er punktierte, was jene, die Musse hatten, gelassen hinschrieben. Kaum wäre Italien ohne fremde Hilfe auf diese Technik gekommen; dafür entsprach sie zu wenig der alten Tradition des Landes. Lange vor Tiepolo ward sie in Holland geübt. Dort verschmähte der Grösste nicht, das Ornat seiner Gewänder damit zu schmücken. Seine Nachfolger bildeten das Verfahren aus, und Vermeer schuf aus blitzenden Punkten seinen Kanal. Die Holländer, die nach Italien gingen, empfingen und gaben zugleich. Sie erkannten, welche Vergrösserung des Reizes sich durch die Kombination mit der reicheren Koloristik der Italiener erreichen liess, sahen die Wirkung der kleinen leuchtenden Mittelgruppen in den Landschaften Claudes und die Möglichkeit, die oft isolierten Prunkstücke, die Claude mehr als Zugabe betrachtete und zuweilen von fremder Hand machen liess, noch inniger mit dem Rest zu verbinden. Claude schliff in vielen Fällen die Gruppen aus Blau, Gelb und Rot zu glatten Flächen, liess sie mehr von Licht umspielen, als bescheinen und stellte sie mit Vorliebe in den kühlen Schatten, wo die reizende Geste für reiche Abwechslung sorgte. Die Holländer gingen weniger bedachtsam vor, mehr auf die Vitalität der Figürchen als auf ihre Pracht gerichtet. Den Grossen unter ihnen war die Farbe nie der Dekoration wegen da, sondern um die Natürlichkeit des Ausdrucks zu vergrössern.

Zwischen beiden Anschauungen hatte Canaletto zu wählen. Er entschied sich für keine von beiden, sondern nahm mit seltenem Takt von jeder. Belotto und noch mehr die anderen Nachahmer ohne Namen, denen es weniger auf die Zukunft der Malerei als die Fastnachtslust der Gegenwart ankam, reduzierten zuweilen ihre Bilder auf einen primitiven Tanz mehr oder weniger runder Punkte. Ihr Manierismus ist von zu lustiger und harmloser Art, um unseren Groll zu verdienen. Einer, dem die Musen alles Liebliche schenkten, brachte höhere Auffassung in das Spiel. Guardi hemmte den allzu leichten Rhythmus seines grossen Lehrers und wählte die Einheit nach freieren Erwägungen des Malers, gleichzeitig auf grösseren Reichtum und intimeren Zusammenhang bedacht. Seine wohlgebauten Schiffe, mit farbigen Waren beladen, segeln wie köstliche Spezereien auf dem grossen Kanal. Die Persönchen auf dem Markusplatz haben alles Zierliche des Rokoko, aber die Farbe, geschmeidiger als in den Bildern der Vorgänger, kleidet nicht nur die Menge, sondern hält sie lebendig. Es ist sachlichere Kunst und höherer Geschmack. Seine Arkaden sind wie Bildnisse ausdrucksvoll und übertreffen weit,

was die Architekturmaler Frankreichs gleichzeitig hervorbrachten. Er hat der Punkttechnik die relative Bedeutung zurückgegeben, die ihr die Holländer erteilten, aber hat sie mit allen Resultaten der Zwischenstationen bereichert.

Sicher gingen die Erfolge dieser Künstler nicht spurlos an England vorüber, dem Canaletto im Jahre 1746 einen zweijährigen Besuch abstattete und das von ihm und seiner Schule so viele glänzende Werke besitzt. Die hübsche Themseansicht eines unbekannten Engländers aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, seit ein paar Jahren in der National Gallery (Nr. 168), dürfte nicht das einzige Zeugnis dafür sein. Leichter lassen sich Guardis Spuren verfolgen. Constables jüngerer Landsmann Bonington ergab sich, als er nach der Pariser Lehrzeit nach Italien kam, ohne Widerstand dem Venezianer. Cheramy besitzt zwei kleine Ansichten des Markusplatzes, von denen die eine die freie und verkleinerte Kopie des früher im Besitz der Prinzessin Mathilde gewesenen sehr schönen Guardi sein könnte[1]). Bonington besass damals noch nichts, um die goldigen Töne seines Vorbildes zu ersetzen und begnügte sich, das Kostüm und den ganzen Esprit des venezianischen Dix-huitième durch das Kleid seiner Zeit zu ersetzen. Nicht ohne Schaden für das Resultat. Der Impressionismus der Vorlage ist einer ungelenken Frostigkeit gewichen, und der harte blaue Himmel lässt schmerzlich die zauberhafte Atmosphäre Guardis entbehren. Man glaubt, die Versteinerung einer beweglichen Szene vor sich zu haben. Es dauerte nicht lange, bis Bonington der Abhängigkeit Herr wurde, um sie mit einer edleren zu vertauschen. Bis zu seinem frühen Tode aber ist seinen Landschaften die Schule Guardis förderlich gewesen.

Ob Constable aus derselben Quelle seine „glittering points" nahm, von denen MacColl in seinem Constable-Kapitel spricht[2]), steht dahin. Er war aus festerem Fleisch und liess sich überhaupt nicht wie Bonington beeinflussen. Was er übernahm, durchlief so viele Siebe, bis es wieder zum Vorschein kam, dass man, abgesehen von den dokumentarisch nachweisbaren Einflüssen seiner Lehrzeit, nur immer wieder neue Seiten seiner Art, nicht die Anreger entdeckt. Immerhin glaube ich, dass auch die Venezianer des 18. Jahrhunderts einen Anteil an der Verehrung besassen, die er ihren Vorgängern entgegenbrachte. So manches Bildchen deutet darauf hin. So die Skizze von der Insel Wight bei Cheramy. Auf einem Hügel des Vordergrundes betrachtet eine Gesellschaft von Soldaten und sonntäglich geputzten Frauen die Landschaft. Das Bunt der Uniformen hebt sich blitzend von dem Blaugrau der dunstigen Szene ab. Noch deutlicher wird die Beziehung in dem grossen Gemälde, das bei Lady Tennant im Treppenhause hängt, den „White Stairs" (Einweihung der Waterloobrücke). Die bunten Schiffe auf dem Wasser, die leuchtenden Reihen von körnigem Rot und Weiss zwischen Blau rufen unwider-

---

[1]) Katalog der Pariser Auktion (Hotel Drouot, 1904), Nr. 62.

[2]) Nineteenth Century Art (James Maclehose, Glasgow, 1903), pag. 74.

stehlich Canalettos Wasserspiele wach. Doch könnte man glauben, dass Constable hier einmal nur der Freude an dem Farbigen nachging. Aehnlich wirkt die Ansicht der braunen Themsedocks der Sammlung Cheramy, wo die Kähne mit weissen Punkten auf blaugrauem Wasser gegeben sind. In dem Bildchen erkennt man gleichzeitig eine der vielen Brücken zu Whistler, der mit Constable und Japan bewaffnet, wiederum nach Venedig zurückkehrte, um dem Spiel eine neue Nuance abzugewinnen. In ihm klingt das letzte Echo Canalettos, des Meisters, den Whistler über alle anderen stellte, aus.

Turner und die ganzen englischen Landschafter benutzten die Punkte als Akzente. Schon Gainsborough hatte sie in seinen kleinen blonden Skizzen verwendet, die Constable eifrig studierte. Für Turner waren sie die Ankerpunkte, um seinen Phantasien den Anstrich von Oelgemälden zu geben; Hilfsmittel, die nichtsdestoweniger nie vermochten, den Charakter der „large Water-Colours" zu verstecken. Auch Constable hatte sich am Anfang seiner Laufbahn mit der Tradition der englischen Aquarellisten auseinandergesetzt. Die Jahre 1801 bis 1806 gehören zum guten Teil dem Einfluss Cozens, den er einmal für den grössten Landschafter erklärte, und zumal Girtins. Die Mehrzahl der vielen Aquarelle im South Kensington fällt in das Jahr 1806 und repräsentiert Constables wesentlichste Produktion dieses Jahres. Der werdende Meister fand in Girtin das Gegengewicht sowohl Claudes wie der Holländer und die Vorbereitung für Rubens. Nach einer kurzen schülerhaften Lehrzeit, während der er nicht die Kopie nach Girtin verschmähte und eigene Arbeiten machte, die sich kaum vom Vorbild unterscheiden, begann er das erworbene Mittel seinen neuen Zwecken unterzuordnen. Turner begnügte sich, Girtin auf die Leinwand zu übertragen. Constable erreichte die Vereinigung der Aquarelltradition, eines wertvollen Seitenflusses der englischen Kunst, mit dem Hauptstrom, weil er sich weder von diesem Anreger noch von den anderen ein artistisches Ideal vorschreiben liess, das, wie immer es sein mochte, die Entwicklung beschränken musste, sondern das Mittel zur besseren Erschliessung der Natur mitbenutzte. Die hier abgebildete Ansicht des Sees von Windermeere, um 1807,[1]) zeigt noch die Spuren des Aquarells; die Anlage der Massen und das Summarische der Koloristik deutet auf Girtin, zumal der Hintergrund mit dem blaugrau verhüllten Plateau, das der gelbe Schein der Sonne trifft. Girtin scheint sich hier mit Gainsborough zu begegnen. Das Niedliche und Appetitliche der Szene kommt von dem einen, die Romantik der lauschigen Schatten von dem anderen. Die Technik bestätigt den Zwischencharakter des Bildes. Die dünnen Töne sind in allen belichteten Teilen mit kleinen Farbenpartikeln verschiedenen Umfangs besät. Die Pünktchen geben Abwechslung und heben dieses und jenes Detail hervor, das

[1]) Vielleicht identisch mit einem der 1807 und 1808 in der Royal Academy ausgestellten Bilder dieses Titels.

sonst zu schattenhaft bliebe, aber ihre Wirkung ist nicht von der Art der Striche und Flecken in den um wenige Jahre späteren Bildern. Sie dienen mehr als schmückende Auflage, mehr als konventionelle Zutat, sind vorteilhaft. Während später Constables Einheiten den Worten eines kurzen Satzes gleichen, spielen die Punkte hier mehr die Rolle von Interpunktionen, und manche von ihnen ähneln den Gedankenstrichen, denen empfindsame Schriftsteller zumuten, nicht geprägte Gedanken erraten zu lassen. Constable ist in diesem für seine ganze Produktion der ersten Zeit typischen Bilde seinen zeitgenössischen Landsleuten ähnlich. Nie ist er Turner wieder so nahe gekommen. Zumal in der Bergpartie des Hintergrundes, wo sich aus dem Dunst, von dem man nicht recht weiss, wo er herkommt, die winzigen Zierlichkeiten verdichten, unter einem Himmel, der noch nichts von dem mächtigen Gewölbe ahnen lässt, das der spätere Constable über seine Landschaften zu bauen pflegte. Der Himmel ist mehr bequemer Hintergrund als organischer Teil des Bildes, Schlupfwinkel all der Merkwürdigkeiten, die Turner aufzutischen wusste. Noch sucht der Maler den Aquarellisten durch den Materialismus zu übertreffen. Aber auch von der Künstlerschaft des Mannes, der kommen sollte, gibt das Bildchen eine Andeutung. Es hat nichts von dem Theaterplunder Turners. Das Ungelöste und Verschwommene der Formen ist Ungeschick. Das Auge durchdringt noch nicht, was es umfasst, und begnügt sich deshalb, aber man ahnt, dass die Einfalt dieses Anfängertums dem Wachstum nicht hinderlich sein wird. Die Liebe zur Natur, die sich weniger auf den Bergen, als in dem stillen Tale des Bildes zu Hause fühlte, die das Stück mit dem rotjackigen Ruderer im Kahn und die rotbedachte Mühle im Schatten des Waldes ersah, versprach eine gute Zukunft. Freilich, wer hätte je in dieser unscheinbaren Mühle den Vorgänger der Mühlenbilder des reifen Constable vermutet!

Schon nach ein paar Jahren waren die blitzenden Punkte die Augen seiner Landschaften geworden, sassen an dem richtigen Fleck und regierten die Bilder. Später verlieren sie immer mehr das mutwillig Zugespitzte, werden vielseitiger und verbreitern sich notwendigerweise. Die Skizzen werden Querschnitte ernsterer, tiefer dringender Anschauung, aus der Keckheit des Jungen wächst die Entschlossenheit des Mannes. Von etwa 1820 an ist Constable im Besitz aller seiner Mittel, soweit die Skizzen in Betracht kommen, und es wäre vergebliche Mühe, auch nur andeutungsweise diesen Umfang festzustellen suchen. Er schaffte mit Massen und den Massen entsprechend. Der breite Auftrag hinderte ihn nicht an der Beweglichkeit, die wir an den Skizzen der früheren Zeit, wie dem erwähnten „Village Fair" aus 1810, hervorhoben. Nur wich das Pikante einem stärkeren Ausdruck. Cheramys „Jubilee at East Bergholt after Waterloo", hier abgebildet, erinnert in der Technik an die wundervolle Skizze für die Salisbury Cathedral in der National Gallery (Nr. 1814) aus dem Jahre 1831 und dürfte um wenige Jahre früher sein. Den Vorgang sah Constable 1824. Auf einem von grünen Bäumen gerahmten Platz

drängt sich eine vielköpfige Menge, um der Hinrichtung in effigie des gehassten Korsen beizuwohnen. Neben einer riesigen weissgelben Flagge steht der Galgen, und daran baumelt ein ausgestopfter Napoleon. Von der drolligen Episode ist nur die Bewegung gegeben, ja die Bewegung scheint die wirkliche Episode, der Rhythmus der schwarzweiss skizzierten Menge, der Fahnen, der Bäume, der Wolken, selbst der Häuser. Wenn sich einer von der Menge mal weggestohlen hätte, hätte er so die Szene gesehen. Freilich gab es keinen darunter, der die Entfernung weit genug genommen hätte, um seine persönliche Beteiligung auf das Niveau solcher Anschauungsmöglichkeiten zu erheben. Noch summarischer behandelte Constable seine Mitmenschen in den vielen Skizzen für die Einweihung der Waterloobrücke[1]). Er gelangte immer mehr zu einer Gesamtform für das Leben des Kosmos und verzichtete immer mehr, die Einzelheit — auch der Mensch in der Landschaft war ihm nichts anderes — hervorzuheben.

Sehr viel von dieser Frische geht in den grossen Gemälden Constables verloren. Ein guter Teil des Verlustes ist kaum vermeidlich. Die Energie bedient sich weiterer und vielseitigerer Formen und muss normalerweise an Konzentration einbüssen, was sie an Umfang gewinnt. Aber der Verlust Constables ist nicht nur von dieser Art. Er ist gleichzeitg kleiner und grösser. Vergleicht man das sehr fertige Gemälde aus 1819 „The White horse“, das jetzt Pierpont Morgan besitzt, mit der Skizze bei Alexandre Young, so will es uns kaum in den Kopf, dass beide Bilder von demselben Meister, nun gar, wie behauptet wird, aus derselben Zeit — nach Holmes sogar aus demselben Jahre — sein sollen. Es sind beides wunderbare Dinge. Das fertige Gemälde die denkbar grossartigste Vollendung des von den holländischen Landschaftern begonnenen Werkes; eine Idylle nach der Natur mit allen gewohnten Details. Das Wasser mit dem spiegelnden Schatten, der Kahn darauf mit dem Schimmel und den Ruderern, die Bäume, zwischen denen sich die Häuser verstecken, der Himmel mit den Wolken, alles ist vollständig wiedergegeben, mit vollkommener Harmonie, und man bewundert mit der Vollendung die weise Oekonomie, die so viele Dinge, ohne dass sie zuviel werden, zusammenbrachte. Die Skizze verhält sich dazu wie der alte Rembrandt zu einem Hobbema. Alles Typische der holländischen Landschaft ist wie weggeblasen. Keine Details. Wo auf dem Gemälde der Kahn schwimmt, dehnt sich die gewaltige schwarze Masse der Bäume. Selbst die Hauptsachen schwanken. Ob die Fläche im Vordergrund Wasser sein soll, oder feste Erde, erkennt ohne weiteres nur, wer sich an das Gemälde erinnert. Ein paar Dächer im Hintergrund sind ausser den Bäumen das einzig halbwegs Konkrete. Aber der Geist des Betrachters hat längst die Klaviatur

[1]) Eine sehr schöne kleinere Fassung, nach Holmes aus 1824, im South Kensington (No. 322). Hier auch die erste Zeichnung von 1817. In der Diploma Gallery, bei Cheramy und in den anderen Sammlungen dürften noch im ganzen 8—10 Skizzen für dasselbe Bild aus verschiedenen Zeiten dazukommen.

der Sachbegriffe überflogen und geniesst jubelnd die Pracht der riesigen Form, um Welten entfernt von der Freude an der Realität eines Kahnes, eines Baumes, einer Wasserfläche. Die Tatsache eines Symbols von Himmel und Erde, von Elementarkräften hat sich in ihm erschlossen. Das Bewusstsein, dass in den beiden Bildern dasselbe Stück Natur — nur rechts ist die Skizze um ein Zehntel beschnitten — als Modell diente, beunruhigt. Man kommt nicht von der Anomalie so entgegengesetzter gleichzeitiger Aeusserungsarten los. Der gewohnte Gegensatz zwischen Skizze und Bild hat nichts damit zu schaffen. Die Skizze, die dem Bilde bei Pierpont Morgan dienen könnte, kann nicht von der Art der Youngschen Fassung sein, und die weitere Ausgestaltung dieses Bildes nie zu der Art des vorliegenden, als endgültig anzusehenden, Gemäldes führen. Diese Anomalie erschwert die Entscheidung, welche von den beiden Formen Constables höher steht. Man kann versucht sein, das Youngsche Bild Poesie, das andere Prosa zu nennen, ohne das Wesentliche zu berühren. Denn die Prosa eines der Prosa mächtigen Dichters wird immer nur in anderer Form die Eigentümlichkeiten der Anschauung sehen lassen, die seine Verse verraten. Bei Constable aber haben wir oft den Eindruck, als seien die Werke nicht nur von verschiedenen Menschen gemacht, sondern verschiedenen Weltanschauungen entsprungen. Und das Phänomen wird nicht geringer durch den Umstand, dass die Resultate beider Anschauungen zu den grössten Meisterwerken gehören.

Zuweilen, zumal bei Werken der letzten Zeit, wird man ohne jede Einschränkung zugunsten der Skizze entscheiden können. Format und Verdeutlichung fügen in diesen Fällen nichts hinzu, die Detaillierung tritt vergleichsweise störend hervor, der knappe Ausdruck geht verloren. Dagegen ist es ungerecht, die ganze letzte Produktion Constables als minderwertig zu rechnen. Dafür enthält sie zu viel, wenn nicht der schönsten, mindestens ganz reifer Werke, an denen kaum ein Hauch die Schwächung der Kraft andeutet. Bei einem notwendig summarischen Urteil wird man zugeben müssen, dass die letzten fünf Jahre etwa, von einzelnen, freilich unübersehbaren Ausnahmen abgesehen, dem Fundus des Meisters wenig zugefügt haben. Er beschränkte sich mehr auf Transformationen gegebener Werke, gab nichts Neues mehr. Die Biographen Englands führen diesen Stillstand auf die Technik zurück und machen die übertriebene Verwendung des Palettenmessers dafür verantwortlich. Mit Recht insofern, als die schwächeren Werke in der Tat immer mehr gestrichen als gemalt sind. Während Constable früher mit dem Pinsel anfing und das Messer nur als ein Mittel, um in bestimmten Momenten den Pinsel zu verbreitern, benutzte, begann er später seine Kompositionen mit dem Messer und benutzte den Pinsel zum Schmuck. Er fühlte, dass ihm der Ausdruck entglitt und wollte sich durch Vergröberung des Mittels schützen. Um einheitlich zu bleiben, verzichtete er auf die Differenzierung, mit der er uns früher verwöhnte. Eine nicht mehr tragende Verbreiterung, noch häufiger eine übertriebene Zuspitzung des

Auftrags war die Folge. Der „Cenotaph“, aus 1836, dem Jahr vor Constables Tode, glänzt noch, aber man hat das Gefühl, als erschöpfe sich die Absicht des Künstlers mit diesem materiellen Effekt. Die glitzernden Spitzen der Blätter, die früheren Bildern als Schmuck dienten, werden hier zum Vorwurf. In anderen scheint die Mosaik der Mosaik wegen gemacht; merkwürdigerweise nie in den Skizzen, deren Dekorationswert solche Uebertreibung motivieren würde, sondern in den nicht so dekorativen grossen Gemälden. Wir entbehren das Atmen der Natur unter den farbigen Flecken. Wieder andere, wie das „Romantic House“, lösen die Form auf, die verdichtet werden müsste, und stehen weit hinter ähnlichen Motiven der früheren Zeit zurück. Und doch erschien gleichzeitig mit dem „Romantic House“ in derselben Ausstellung der Royal Academy von 1832 das grandiose Bild von der Waterloobrücke, die Zusammenfassung einer vieljährigen Arbeit, ein Werk, das allein genügt, das vorschnelle Urteil über die letzte Epoche zu revidieren.

CONSTABLE UND DIE GEGENWART

Was man so oft der Kritik der modernen Kunst vorwirft, dass sie, einmal gewonnen, auch die Schwächen ihrer Helden preist, lässt sich schon bei dem ersten, der die Reihe eröffnet, leicht widerlegen. Man stellt verhältnismässig grössere Ansprüche an sie als an die Mittelgrössen der Uebergangszeiten. Ein Wilson oder ein Gainsborough fahren immer besser, weil sie uns von vornherein in nur mässige Entfernung von dem Gewohnten halten und wir in der Schätzung des Relativen leicht zu freigebig werden. Turner danken wir überströmenden Herzens, wo wir ihn einmal halbwegs ergiebig finden, und all seine Flunkerei hält uns nicht ab, ihm zu glauben, sobald er nur einmal die Wahrheit spricht. Constable, der auch in den schwachen Stunden seiner letzten Periode in unerreichbaren Höhen über allen anderen bleibt, rechnen wir nach einer Kraftaufbietung sondergleichen noch den Moment der Ermattung nach, der uns nicht mit der gewohnten Fülle beschenkt.

Aber diese Kritik bestätigt gleichzeitig das Besondere unserer Stellung zu ihrem Objekte. Constable ist uns noch nicht historisch geworden, wir hängen noch zu nahe an ihm, um nicht jedem Wechsel seines Geschickes mit Spannung zuzusehen. Wir folgen ihm wie dem Favorit im Rennen, und jede kleine Wendung presst uns Ausrufe ab. Er gehört zu unserer Kunst, nicht in ein anderes Zeitalter, dessen Grössen man, mag die Verehrung noch so beredte Zungen finden, mit anderer, milderer, aber gestehen wir es uns nur, mit weniger interessierter Bewunderung betrachtet. Er wird nicht eher historisch werden, bis unsere ganze Epoche, und wir Lebenden mit, die platonische Würde historischer Existenz erreicht hat. Dieses Bewusstsein schätzt seine Vorzüge und Schwächen wie unsere eigenen Eigenschaften, schöpft aus ihm das Vertrauen auf unsere Bahn und schärft den Blick für die Widerstände. Es überspringt auch die Grenzen zwischen den Ländern. Alle Beziehungen Constables mit seinen Landsleuten erscheinen uns klein neben den Banden, die ihn mit dem gerade durch ihn erschlossenen und noch heute wachsenden Kosmos der modernen Kunst verbinden. Wohl mag es einen Engländer von heute mit doppelter Freude erfüllen, den Weg zu verfolgen, auf dem Constable den letzten und grösseren Teil der Kulturaufgabe, der Befreiung der englischen Kunst vom Rokoko, vollbrachte. Wohl kann die Einsicht, dass der Enkel hielt, was der Ahne Hogarth versprochen hatte — die Kunst aus der Natur zu gewinnen — und dass er dem Evan-

gelium von der Variety eine unendlich fruchtbare Auslegung gab, zumal seinen Landsleuten zum grössten Stolze gereichen. Denn was verbindet uns enger mit unserem Lande, als die Geschichte solcher Geistestaten. Aber noch grössere Leute als die englischen Vorgänger waren in Constable tätig. Hinter den Schatten der Hogarth, Wilson und Gainsborough ragen Rubens, Claude und Rembrandt hervor. Diese mögen beitragen, dass das Heimatsgefühl, dass wir Nicht-Engländer mit Constable teilen und das der Engländer, der sich Weltbürger fühlt, ihm entgegenbringt, bei weitem die an der Scholle haftende Empfindung des Eingeborenen übertrifft. Von keinem seiner zeitgenössischen Landsleute kann man dasselbe sagen. Crome und Wilkie mögen noch so hoch stehen, sie kommen nie in unserer Schätzung von einem Anflug von Provinzlertum los, das ihrer Sprache den klassisch zu nennenden allgemein gültigen Ausdruck vorenthält. Die absolute Vollendung Constables, nicht die relative, noch mehr die absolute Gültigkeit seines Ideals gibt ihm die Stellung im Kunstleben aller fortschreitenden Völker. Daneben ist die Behauptung, man könne ihn nur als Engländer in vollem Umfang geniessen, oder nur, wenn man mindestens in Bergholt oder Dedham war, sich seiner erschöpfend freuen, einigermassen borniert und wenig geeignet, die Verehrung auf das gebührende Niveau zu erheben. Der Naturalismus solcher Meinungen verkennt gerade das Wesentliche und Bedeutende dieser Künstlerschaft.

Die Geschichte bestätigt mit Eindringlichkeit das Europäertum Constables. Ganz wie Hogarth hinterliess er in England so gut wie keine Spuren. Aber wenn bei Hogarth das Bedauern über diese Unökonomie von der Einsicht gemildert wird, dass es zu seiner Zeit nicht ganz leicht war, aus seiner komplexen Erscheinung das allgemein Gültige herauszulesen, für das Verhältnis Englands zu seinem grössten Kinde fehlt jede Erklärung. Man hat keinen Nutzen aus ihm gezogen, während er lebte. Sein Ruf wurde von ein paar Intimen gemacht. Das ist weiter nicht merkwürdig. Aber als er starb, hörte er auf, für England zu existieren. Nicht nur für das Publikum, auch für die Kunst. Man nutzte nicht nur nicht sein Erbe, sondern gab mit ihm eine Bewegung auf, die ihn selbst hervorgebracht hatte. Schon als er auftrat, gab es eine englische Landschaft. Was er dazugetan hatte, war mehr als hinreichend, England mit einem Schlage an die Spitze Europas zu bringen. Die Generation, die mit dem Bild von der Waterloobrücke zusammen aufwuchs, musste, sollte man meinen, von unbändiger Tatkraft gedrängt sein, die Fortsetzung zu bringen. Nichts dergleichen geschah. Bonington erschöpfte sich lange, bevor Constable selbst den Pinsel niederlegte, und wäre auch, wenn ihn nicht ein grausames Geschick vorzeitig gefällt hätte, nie der Nachfolger geworden. Nicht seine Potenz, sondern die Richtung seiner Neigungen machten ihn ungeeignet. Es fehlt nicht an Beziehungen zwischen den beiden, Bonington hat sogar einmal eine Komposition im Genre des „Hay Wain“ versucht; ein Hay Wain italienischer Herkunft. Er war nicht vom selben Holz. Nur das merkwürdige

Gouvernantenporträt im Louvre hat den ganz gerade gerichteten Sinn von der Art seines grossen Freundes. Es ist nicht das einzig gelungene Bild, hat nicht mal seine typischen Eigenschaften, den ausserordentlich feinen Geschmack und die zarte Grazie im Strich und in der Koloristik. Aber man könnte sich vielleicht von hier aus eine Brücke zu Constable und über ihn hinaus denken. Der Wurf blieb allein. Der eigentliche Bonington schlug sich auf die Seite der französischen Koloristen, die von Venedig und jenem Rubens herkamen, der die Fleischmalerei erfand, nicht von dem, der im Schlosse Steen zwischen Bauern und Gäulen hauste. In dem Saale der Wallace Collection, wo die Beziehungen zwichen Proudhon, Delacroix, Decamps, Isabey, Diaz, Meissonier so deutlich sind, als hätten alle diese Künstler in demselben Atelier gearbeitet, hat auch die an Umfang einzige Sammlung von Bildern Boningtons ihren rechten Platz. Man würde nie vermuten, dass ein Engländer aus der Nähe Constables ihr Schöpfer war. Das farbige Kostüm, das Bonington mit Wilkie und Etty gemein hat, zeigt sein Engländertum von keiner vorteilhaften Seite.

William Müller trug mit seinen Gemälden eine flaue Romantik in den Ernst Constables hinein und machte hübsche Skizzen von einer Geschicklichkeit, die so weit von dem Vorbilde entfernt blieb, wie Danzig von Bergholt. Auch in unseren Tagen hat sich ein Deutsch-Engländer — Muhrmann — im Geiste Constables versucht.

Und wenn man von diesem englischen Franzosen und dem Deutsch-Engländer absieht, bleibt in dem grossen Lande nichts von Constable übrig. Ein Reformator ohne Reformierte. Schon Burger bemerkte die Sterilität des Einflusses in England, und Lord Windsor, der die Stelle zitiert, meint, das sei wohl vielleicht damals, als Burger seine Geschichte schrieb[1]), richtig gewesen. Nun aber[2]) habe der Einfluss Constables auf England, wenn auch erst durch das Medium französischer Bilder gefärbt, massenhaft zugenommen. Die Masse wird im besten Fall von einem einzigen, dem Halb-Engländer Whistler repräsentiert, von dessen ephemerem Verhältnis zu Constable im folgenden Kapitel die Rede sein soll. Von diesem kaum als Ausnahme geltenden Fall abgesehen, gibt es auch in den letzten vierzig Jahren nichts, was Bürgers Urteil modifizieren könnte. Um sich von Holmes Darlegungen einer Nachfolgerschaft Constables im heutigen England überzeugen zu lassen, muss man entweder Engländer sein oder für den Meister wenig übrig haben.[3])

Was das Vaterland versäumte, übernahm der Kontinent. Und so auffallend das Verhältnis der Heimat zum Lande erscheinen mag, noch viel merk-

---

[1]) Histoire des Peintres, 1863.

[2]) Lord Windsors Constable, 1903.

[3]) Holmes, 205.

würdiger ist die Geschwindigkeit, mit der Europa sich Constables bemächtigte. In Paris begann die Bewegung. Frankreich brachte für die Rolle die notwendigen Vorbedingungen mit. Nicht die Kultur seiner Maler — sie entsprang einer Constable ganz fern liegenden Tradition und war eher geeignet, ihm entgegenzutreten —, sondern einen Zweck. Frankreich brauchte, was Constable ihm geben konnte. Das Empire hatte das Rokoko mit einem Gewaltakt vertrieben und einen Zustand geschaffen, der nur einer phantastisch gesteigerten anormalen Erregung des Volkes entsprach und allenfalls von dem Dekorationsbedürfnis eines Imperators verlängert werden konnte. Die Vertiefung der revolutionären Ideen, die das Dix-huitième geköpft hatten, konnte, als Napoleon abgetreten war, nicht ausbleiben und musste nach der Basis einer unabhängigen Kunst suchen, die dem entwicklungsfähigen Teil der Rasse entsprach. In diesem Moment entdeckte man, was jenseits des Kanals entstanden war: eine mit grösster Selbstverständlichkeit der Natur nachgehende Kunst. Die Archäologie war dort nicht nur abgetan, sondern schien überhaupt niemals jemand ernstlich beunruhigt zu haben. Noch glänzendere Resultate als David hätten nicht vermocht, den Mechanismus einer Kunstdoktrin zu verhüllen, von der man drüben das gerade Gegenteil bemerkte. Die Freiheit, der Traum der jungen Generation, war dort längst zu einer normalen Form der Kunstübung geworden, und den Enterbten bot sich der Nachweis, dass man auch ohne die in der Revolution verlorenen Rezepte und ohne die neuen, deren Autor man 1816 gleichzeitig mit Napoleon des Landes verwiesen hatte, zu malen vermochte. Man muss sich den enormen Unterschied zwischen den Tendenzen der beiden Völker klar machen, um die Hymnen der Franzosen auf englische Meister zweiten Ranges zu verstehen. Die Tendenz war für sie so überraschend, dass ihnen zur Kritik der Träger zunächst keine Musse blieb. Mit vom Enthusiasmus geschärften Augen sahen die jungen Franzosen das Traditionelle der englischen Freiheit. Nicht nur die Zeitgenossen malten nach rationellen Grundsätzen, sondern schon deren Väter und Grossväter hatten so gemalt, und was sie übrig gelassen hatten, was man besser zu machen hoffte, mochte die Nachkommenden nur noch dankbarer stimmen. Die Lehre wirkte wie alle vernünftigen Gedanken stärker als das Beispiel.

Bonington war einer der Vermittler. Mit Géricault und Delacroix befreundet, mit dem Suggestionsvermögen feinen Nachempfindens, der am eigenen Werke die Vorteile der Vermischung englischer und französischer Kultur spürte, verstand er mit Worten nicht weniger als mit Werken für den Zusammenschluss der beiden Völker zu wirken, die sich im 18. Jahrhundert schon so oft begegnet waren. Géricault machte als erster die Reise. In einem Briefe vom 6. Mai 1821 schrieb er seinem Freunde Horace Vernet, dass seinem (Vernets) Talente nichts fehle als „d'être trempé à l'école anglaise". Seine Begeisterung über die Ausstellung in der Royal Academy machte keine Reserven. „Vous ne pouvez pas vous faire une idée des beaux portraits de cette année et d'un grand nombre de

paysages et de tableaux de genre, des animaux peints par Ward et par Landseer, âgé de dix-huit ans: les maîtres n'ont rien produit de mieux en ce genre; il ne faut point rougir de retourner à l'école; on ne peut arriver au beau dans les arts que par des comparaisons. Chaque école a son caractère. Si l'on pouvait parvenir à la réunion de toutes les qualités, n'aurait-on pas atteint la perfection? . . . Je faisais à l'Exposition le voeu de voir placés dans notre Musée une quantité des tableaux que j'avais sous les yeux. Je désirais cela comme une leçon qui serait plus utile que de penser longtemps. Que je voudrais pouvoir montrer aux plus habiles mêmes plusieurs portraits qui ressemblent tant à la nature, dont les poses faciles ne laissent rien à désirer et dont on peut vraiment dire qu'il ne leur manque que la parole. Combien aussi seraient utile à voir les expressions touchantes de Wilkie (er schreibt Wilky). Dans un petit tableau, et d'un sujet le plus simple il a su tirer un parti admirable. La scène se passe aux Invalides; il suppose qu'à la nouvelle d'une victoire, ces vétérans se réunissent pour lire le Bulletin et se réjouir. Il a varié tous ses caractères avec bien du sentiment. Je ne vous parlerai que d'une seule figure qui m'a paru la plus parfaite et dont la pose et l'expression arrachent les larmes quelque bon que l'on tienne. C'est une femme d'un soldat qui, occupée de son mari, parcourt d'un œil inquiet et hagard la liste des morts . . . Votre imagination vous dira tout ce que son visage décomposé exprime. Il n'y a ni crêpes, ni deuil; le vin au contraire coule à toutes les tables, et le ciel n'est point sillonné d'éclairs d'un présage funeste. Il arrive cependant au dernier pathétique comme la nature elle-même. Je ne crains pas que vous me taxiez d'anglomanie; vous savez comme moi ce que nous avons de bon et ce qui nous manque"[1]).

Man begreift, dass Géricault in diesem primitiven Stadium seines Bewusstseins kein eingehendes Wort für den „Hay Wain" Constables übrig hatte, der in derselben Ausstellung zum erstenmal zu sehen war — freilich mochte er an den Empfänger des Briefes denken, der den Novellen der englischen Schule zugänglicher war als ihren höchsten Gipfeln. Und sicher erkannte Géricault so gut wie Delacroix, was sich unter den Genreszenen Wilkies verbarg. Es ist nicht unmöglich, dass der Wilkie des „Spanish Girl" einen ähnlichen Einfluss auf die Franzosen ausübte wie Constable. Wenigstens möchte man dies bei Delacroix vermuten. In manchen seiner kostümierten Einzelfiguren kehren typische Effekte Wilkies wieder, und verblüffend ist die Aehnlichkeit zwischen vielen Aquarellen beider Künstler. Das reizende Bildnis des Mrs. Young in der Tate Gallery (Nr. 1727) aus dem Todesjahre Wilkies, 1841, hat sehr viel von den orientalischen Aquarellen des Franzosen aus derselben Zeit. — Dass Géricault die Vorbilder besser verstand, als sein Brief an Horace Vernet vermuten lässt, das beweisen die grossartigen Bilder von den Rennen von Epsom jenes Jahres, zumal die kleine Perle des Louvre, in

[1]) Archives de l'Art français. I. Serie, 2, pag. 189 ff.

deren prangender Frische der Farbe und des Strichs die Kunst des Besten Englands fortzeugend wirkte. Unter den figürlichen Motiven Géricaults zeigt der prachtvolle Kopf aus Pinselstrichen flammenden Rots, in der Sammlung Eissler in Wien am deutlichsten den Einfluss. Auf Veranlassung ihrer jungen Verehrer in Frankreich erschienen 1824 die Engländer zum erstenmal im Pariser Salon. Es waren ausser Bonington, der schon vorher ausgestellt hatte: Lawrence, Copley Fielding, Thales Fielding, Harding und William Wyld[1]). Constable mit dem „Hay Wain", dem „Lock on the Stour" und einem der Hampstead Heath-Bilder kleinen Umfangs wurde von vornherein von Freund und Feind als Seele der Invasion betrachtet. Die Ablehnenden waren natürlich in der Ueberzahl. Die gröberen repräsentierte der ungenannte Kritiker, der den bekannten Vergleich mit dem in Farbe getunkten und dann an die Leinwand geworfenen Schwamm auf den „Hay Wain" münzte; der Gemässigten Meinung deckte sich mit Stendhals Kritik, die bei aller Anerkennung die Abwesenheit jeglichen Ideals bedauernd hervorhob, oder mit der noch drastischeren Phrase, dass die Naturhymnen ganz schön seien, aber leider „nichts bedeuteten". Constable amüsierte sich darüber köstlich und zitierte auf die Pariser das Wort Northcotes: „They know as little of nature as a hackney-coach horse does of a pasture"[2]). Einige gescheite Leute, die Delacroix nahestanden, ahnten, dass die Gastrolle der Engländer tiefere Spuren hinterlassen würde. Sie hatten die spontane Reaktion des jungen Meisters des „Massacre de Scio" miterlebt, der, schnell entschlossen, die neue Erfahrung in die Praxis umzusetzen versuchte und sein schon fertiges Salonbild von der Teilungsmethode des Constableschen Farbenauftrags profitieren liess. Die weiteren Folgen des Eindrucks für die ganze Entwicklung des Führers der Franzosen habe ich an anderer Stelle zu zeigen versucht. Auch Delacroix begeisterte nicht nur Constable, sondern die Neuheit der ganzen englischen Kunst, wenn auch nicht so unbedingt wie Géricault. Seine Briefe aus London von 1825 zeigen, dass er in England der Franzose blieb. „L'Angleterre me semble peu amusante," schreibt er an Pierret. „Il n'y aurait qu'un motif bien puissant comme, par exemple, d'y faire des affaires qui pût m'y retenir"[3]). Auch er schätzt Lawrence — „la fleur de la politesse et un véritable peintre de grands seigneurs"[4]) — noch höher Wilkie, aber zumal seine Skizzen — „il gâte régulièrement ce qu'il fait de beau"[5]). Am höchsten Bonington, Turner und Constable. Mit Bonington, den er schon 1819 kennen gelernt hatte, teilte

---

[1]) Bazalguette nennt in seiner Vorrede die einzelnen Bilder (XXVII) und gibt einen interessanten Auszug der Pariser Kritiken.

[2]) Leslie, 165.

[3]) Lettres, 82.

[4]) Lettres, 79.

[5]) Lettres, 74/75. Er sagte zu Wilkie, als er die Skizze zum John Knox sah, dass „Apollon lui même prenant le pinceau ne pouvait que la gâter en la finissant".

er nach seiner Rückkehr aus England sein Atelier und die Anregung war für ihn nicht ohne Nutzen. „J'ai eu quelque temps Bonington dans mon atelier," schreibt er Anfang des Jahres 1826 an Soulier. „J'ai bien regretté que tu n'y sois pas. Il y a terriblement à gagner dans la société de ce luron-là et je te jure que je m'en suis bien trouvé"[1]). Später modifiziert er nicht seine Sympathie für den Menschen, der ihm vor allen Engländern am nächsten stand, wohl aber die Schätzung des Künstlers. Er erkannte die Gefahren der Geschicklichkeit in Boningtons „touche coquette". „Sa main l'entraînait, et c'est ce sacrifice des plus nobles qualités à une malheureuse facilité, qui fait déchoir aujourd'hui ses ouvrages et les marque d'un cachet de faiblesse comme ceux des Vanloo."[2]) Auch von Lawrence kommt er später zurück. Er spricht in dem Briefe an Th. Sylvestre, von 1858, von der „Exagération de moyens d'effet qui sentent un peu trop l'école de Reynolds"[3]). Auf sein reifes Urteil über Turner, der ihm früher mit Constable auf gleicher Höhe stand, habe ich schon hingewiesen. Dagegen blieb sein Verhältnis zu Constable unverändert. „Homme admirable, une des gloires anglaises," nennt er ihn in dem Brief an Sylvestre — und es zeugt für den Realismus des Romantikers, dass die Grundverschiedenheit der beiden Naturen ihn nicht abhielt, das notwendige Gemeinschaftliche ihrer Anschauung zu erkennen und daraus Nutzen zu ziehen. Sie kamen sich, soviel ich weiss, nie näher. Constable hatte für die eigentliche Art seines Verehrers keine Organe, und Delacroix' komplexer Geist konnte keine andere Beziehung zu ihm finden als die mit Konsequenz erfasste Erfahrung beim Anblick des „Hay Wain". Den Nutzen enthielt der simple Satz: „Constable dit que la supériorité du vert de ses prairies tient à ce qu'il est un composé d'une multitude de verts différents. Ce qui donne le défaut d'intensité et de vie à la verdure du commun des paysages, c'est qu'il la font ordinairement d'une teinte uniforme." Und er fügt hinzu: „Ce qu'il dit ici du vert des prairies peut s'appliquer à tous les autres tons"[4]). In der Tat beruht das ganze Geheimnis, das ihm der „Hay Wain" offenbarte, auf dieser einfachen Ueberlegung, und es kam nun nur darauf an, die Variationen des Prinzips im Geiste Delacroix' durchzuführen. Betrachtet man die Basis dieser Variationen als das Thema, das sich von Delacroix bis zu den Ausläufern des Impressionismus erhalten hat, so kann man Constable nicht die Anerkennung versagen, der Vater der modernen Malerei zu sein, wenn überhaupt ein Vater gefunden werden soll. Dass er den Kindern und Enkeln genug zu tun übrig liess, hat die Folge erwiesen. Es ist so vielerlei Art, dass die Zurückführung des Komplexes auf zwei Augen immer nur in dem Sinne gelten kann, der alle Spekulationen über die persönliche Herkunft unpersönlicher Tatsachen einschränkt und ergänzt.

---

1) Lettres, 84.
2) Journal II, 278/279. Später mildert er das Urteil; vgl. III, 188.
3) Lettres, 296; vgl. auch Journal III, 377.
4) Journal I, 234.

Mit verhältnismässig geringer Einschränkung darf man in Constable den Spiritus rector der Landschafter von 1830 erblicken. Ich verstehe darunter die ausschliesslich auf die Landschaft gerichteten, vor allem Rousseau, Dupré und dann Daubigny. Der erste dieser Generation mag Paul Huet gewesen sein. Er war seit 1822 mit Géricault befreundet und Boningtons Atelierkamerad bei Gros gewesen. Constables Freund, William Reynolds, der den „Lock" radierte und nicht ohne Talent malte, beeinflusste ihn, noch bevor Huet Werke von Constable selbst gesehen hatte. Huets Bilder im Louvre sind aus der späteren Zeit, als Delacroix von ihm in sein Tagebuch notierte: Ce pauvre Huet n'a plus le moindre talent: c'est de la peinture de vieillard, et il n'y a plus d'ombre de couleur[1]). Aber es gibt kleine Sachen um das Jahr 1830, die das enthusiastische Urteil der Mantz, Alexandre Decamps, Burger u. a., die ihn als Anführer feierten, einigermassen begreiflich machen. Noch früher hatte George Michel den Einfluss der englischen Landschafter erfahren, lebte aber zu isoliert, um ihn weiter zu geben, und kam selbst nicht über eine ehrliche, aber farblose Naturempfindung hinaus. Beide übersetzten mehr die englische Art ins Französische als besonders Constable, sahen in diesem mehr, was er mit Crome und anderen gemein hatte, als das ihm Persönliche, und waren auch nicht starke Persönlichkeiten genug, um mehr zu können. Von diesen ersten an bis zu Manet und Monet lässt sich in Frankreich das immer tiefere Eindringen in das Programm Constables oder besser in die Sphäre seiner Wirkungen verfolgen, ein Eindringen, das sich gleichzeitig immer mehr von dem Zufälligen der ersten Entdeckung freimacht und auf das Allgemeine zielt. Man kann die Entwicklung mit der Perspektive einer wohlgebauten Bucht zum freien Meer hinaus vergleichen, sowohl um die Bedeutung der unendlich fruchtbaren Anregung Constables zu erkennen, wie auch um die Taten seiner Nachkommen gebührend zu schätzen, die man mit einer engeren Umgrenzung zu klein fassen würde.

In Rousseau war das Ufer noch verhältnismässig nahe. Sensier in dem bekannten Biographenwahn, das Objekt der Zärtlichkeit von allen Beziehungen zu dem Rest der Menschheit frei zu halten und wohl auch durch die ausserordentliche Vielseitigkeit der Tendenzen des späteren Rousseau geblendet, versuchte jede Beziehung seines Freundes zu Constable zu leugnen[2]). Rousseau war 1812 geboren und stellte 1831 das erste Resultat seiner Naturstudien aus, bei denen ihm die alten Holländer von sichtlichem Vorteil gewesen waren. 1832 sah er Constable und das Datum 1833 findet sich auf einem seiner schönsten Frühwerke, der grossen Landschaft der Kucheleff-Sammlung in der Petersburger Akademie (Nr. 308). Die ganze Anlage, der kleine Tümpel, der Wagen mit den rotbemützten Bauern

[1]) Journal 377. Was er ihm später über die „Inondation", die jetzt im Louvre hängt, schrieb, war eine Politesse gegen den Freund seiner Jugend.

[2]) Sensier: Souvenirs sur Rousseau (Paris, L. Techener, 1872).

ruft sofort die Erinnerung an den „Hay Wain“ und ähnliche Bilder wach und zeigt die Differenzierung im Vergleich zu den Holländern. (Von denen findet man hier übrigens ein besonders typisches Beispiel in der Richtung Constables, den Hobbema mit der blonden Mühle am Weiher.) Die Auflösung der Farbe, mit deren Hilfe Rousseau später bis in die Nähe der Impressionisten gelangen sollte, ist in dem Petersburger Bilde und vielen anderen ohne Constable undenkbar. Auch die schöne frühe Rousseausche Landschaft, die bis vor kurzem im Amsterdamer Stedelijk Museum war und jetzt, wie zu hoffen steht, in Berlin bleiben wird, ist ein untrügliches Dokument für diese Beziehung. Freilich überrascht bei Rousseau auch in gleichem Umfange das urfranzösische Pathos. Es bricht wie ein Naturlaut aus jeder, mit grösster Sachlichkeit gemalten Landschaft hervor. Das fehlte Constable, und daher wirkt er neben Rousseau zuweilen nüchtern. Man muss bei seinen Bildern oft durch eine niedrige Tür treten, um zu den Herrlichkeiten zu gelangen, während Rousseaus magistrale Bauart sofort erobert, freilich nicht immer, um gleich dauernd zu besitzen. Dupré wird, fürchte ich, je populärer Constable wird, um so mehr an Bedeutung einbüssen. Von dem übertriebenen Prestige der Schule von 1830 hat man am meisten von seinem Teil abzuziehen. Man begreift heute kaum noch, dass es eine Zeit gab, in der sein Name weit über den des grossen Engländers gestellt wurde. Daubigny, der jüngste der Generation, ging in der Verwertung der Erbschaft am weitesten. Mit seinen mächtig hingestrichenen Flächen beginnt die entscheidende Wirksamkeit Constables in der modernen Landschaft. Rousseau und seine Freunde hatten sich an die Gemälde gehalten, Daubigny und die nächstfolgenden lösten den Kern aus dem Werke des Vorgängers. Was Constables Skizzen andeuteten, wurde ausgebildet und auf das grosse Format übertragen. Damit entstand ein neues Gemälde. Erst heute, während die Nachfolger der Manet und Monet bei der Arbeit sind, beginnen wir, über den Umfang dieses neuen Begriffs Klarheit zu erlangen.

Die Teilnahme an der französischen Malerei verknüpft Constable aufs engste mit dem Schicksal der europäischen Kunst. Es gibt kaum eine ernsthafte Malerschule im 19. Jahrhundert, die nicht irgendwie durch versteckte Bande mit ihm zusammenhängt. Dagegen war sein direkter Einfluss ausserhalb Frankreichs fast ebenso gering wie der im eigenen Lande. Die geringen Spuren hier und da in Deutschland blieben ohne wesentliche Folgen. Die kleinen Naturstudien J. C. Dahls, dem die deutsche Landschaft des ersten Drittels des Jahrhunderts manche Förderung verdankt, sehen den Skizzen Constables aus der mittleren Zeit ähnlich[1]). Noch näher rücken Blechen und Fearnley dem Bergholter Meister. Das kleine Seestück

[1]) Sehr typische Beispiele im Museum von Kristiania. Eins von ihnen, aus 1822, ist in „Norske Malere og Billedhuggere“ von Jens Thiis (J. Griegs Forlag Bergen, 1904) pag. 7 abgebildet. Mehrere waren auf der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung 1906 und sind in dem grossen Katalog-Werk reproduziert. Bei Dahl derselbe Unterschied zwischen

Blechens mit dem einsamen Betrachter am Ufer, im Besitz der Berliner Nationalgalerie, könnte fast für einen Constable gelten, und von Fearnley gibt es in Christiania ein paar Kleinigkeiten verwandten Geistes. Aber bei keinem der drei Künstler lässt sich eine unmittelbare Beziehung historisch nachweisen. Dahl verliess 1818 Kopenhagen, um nach Dresden zu gehen. Eine Reise nach London lag damals in seiner Absicht, ist aber laut seinem bewährten Biographen A. Aubert nicht zur Ausführung gelangt[1]). Seine charakteristischen Studien beginnen um das Jahr 1820. Fearnley ist mit Engländern wiederholt in Berührung gekommen, nach Aubert aber nicht vor 1832 in Italien, und kann dort allenfalls Bilder von Bonington und Turner gesehen haben. Als er mehrere Jahre später nach London kam, bewunderte er Turner[2]). Seine entscheidenden Naturstudien, z. B. die Scharfenbergstudie, sind 1829 datiert, und die Abhängigkeit von seinem Lehrer Dahl genügt, um sie zu erklären. Auch Blechen kam wiederholt mit Dahl in Dresden in Berührung, und wenn auch seine charakteristischen Skizzen auffallend an Constable und viel weniger an Dahl erinnern, bleibt, solange nicht Werke Constables vor 1830 in Deutschland nachgewiesen werden, nichts anderes übrig, als ihn zum Gefolge Dahls zu rechnen. Freilich mehren sich die Anzeichen, dass um diese Zeit der Ruhm des „Hay Wain", nachdem er bereits 1824 Paris in Bewegung gesetzt hatte, nach Deutschland gedrungen sein muss. Sind die Hamburger Wasmann und Morgenstern allein — oder auch durch Dahl angeregt — zu ihren frohlockenden Landschaften gelangt? Hat der Ballenstedter Impressionist im kleinen, C. F. Gille, von dem es reizende Studien aus dem Jahre 1833 gibt, Fearnley oder einem Grösseren die Entdeckung zu verdanken? und genügt zur Erklärung der vielversprechenden Anfänge Andreas Achenbachs die Bekanntschaft mit demselben, seiner selbst so wenig sicheren Fearnley, mit dem er 1839 nach Norwegen ging? Vor das Jahr 1845 fällt die Ausstellung der Werke Constables in einem Berliner Hotel, die Menzel in einem Gespräch mit Tschudi bezeugt hat. Was der beste Maler des Deutschlands jener Zeit der Berührung verdankte, habe ich an anderer Stelle zu zeigen versucht[3]). Aber diese Ausstellung, die der Meister des Balkonzimmers nach seinen eigenen Worten begierig studierte, war bestimmt nicht die erste Veranlassung für die Deutschen, sich mit Constable auseinanderzusetzen. Unzweifelhaft hat der Münchener Landschafter

---

Skizze und Gemälde, freilich hier so krass, dass den Gemälden nahezu alles fehlt, was die Skizzen auszeichnet. In den besten Bildern, wie der „Birke im Sturm", bei Exzellenz Michelsen in Bergen, merkt man dasselbe Ueberwiegen des Materialismus der Technik, das in geringerem Umfang die Gemälde Constables schmälert.

[1]) Wie mir Aubert schrieb, fand sich im Nachlasse Dahls ein Empfehlungsschreiben für London aus 1819.

[2]) In der Sammlung des Hofjägermeisters Fearnley in Christiania, in der auch die Scharfenbergstudie hängt, gibt es ein skizzenhaftes Bildchen, das Turner beim Firnissen in der Royal Academy darstellt und aus 1837 sein soll.

[3]) Der junge Menzel (Insel-Verlag 1906) in dem Kapitel »Menzel und Constable«.

August Seidel, von dem es glänzende Naturstudien aus dem Anfang der vierziger Jahre gibt, Constable gesehen. Die Faktur ist zu ähnlich, als dass sie zufällig sein könnte. Auch sein Landsmann und Zeitgenosse Anton Teichlein ist von den Werken des Engländers nicht ungerührt geblieben. Freilich verwischt sich hier wie in so vielen Fällen der Einfluss Constables mit dem der Franzosen. Die Fontainebleauer von 1830 wurden dem deutschen Publikum früher bekannt als ihr grosser Anreger.

In Wien dürfte Constable besser geschätzt gewesen sein. Eine Schule, die schon im 18. Jahrhundert eine bedeutende Filiale Englands war und die im ersten Viertel des 19. Lawrence und Wilkie so viel verdankte, hat wohl auch den grössten Engländer gewürdigt. Freilich absorbierte das Genrebild die meisten Interessen. Die Amerling, Danhauser und Fendi waren wohl im engen Konnex mit englischer Kunst, haben sich aber nie entschliessen können, ihre zarten Anlagen für die Landschaft einzusetzen, und Waldmüller, bei dessen frischen Schilderungen des Wiener Geländes man zuweilen an Constable denkt, ist, soviel ich weiss, erst später mit den Bildern des Meisters bekannt geworden.

Constable hat nicht den Glanz des Eroberers gekannt und blieb noch als Toter ein stiller Mann. Es fehlt ihm das Zündende überraschender Persönlichkeiten. Seine Kunst war zu wohl organisiert, um von weitem die Blicke auf sich zu lenken, hatte die Einfachheit des Vollkommenen, die das Publikum und die Künstler des Publikums abschreckt, war zu gültig, zu frei vom malerischen Schmuck des Einzelfalls, um das Erstaunen zu entfesseln, das der Begeisterung die Wege ebnet. Seine Gabe erreicht die abstrakte Reinheit des wissenschaftlichen Faktums, und ihr Nutzen ist so allgemein, dass man kaum noch des Gebers gedenkt.



Rubens: Landschaft mit Schloss Steen.
National Gallery, London.





Vermeer: Dordrechter Kanal.
Galerie im Haag.



Guardi: Venedig. Wallace Collection, London.



Constable: Blick von Highgate auf Hampstead.
Besitzer Galerie Heinemann, München.



Constable: A Village Fair. 1811.
South Kensington-Museum, London.



Constable: S e e v o n W i n d e r m e e r e. Gegen 1807.
Sammlung Cheramy, Paris.



Constable: M ä d c h e n k o p f. 1810.
South Kensington-Museum, London.



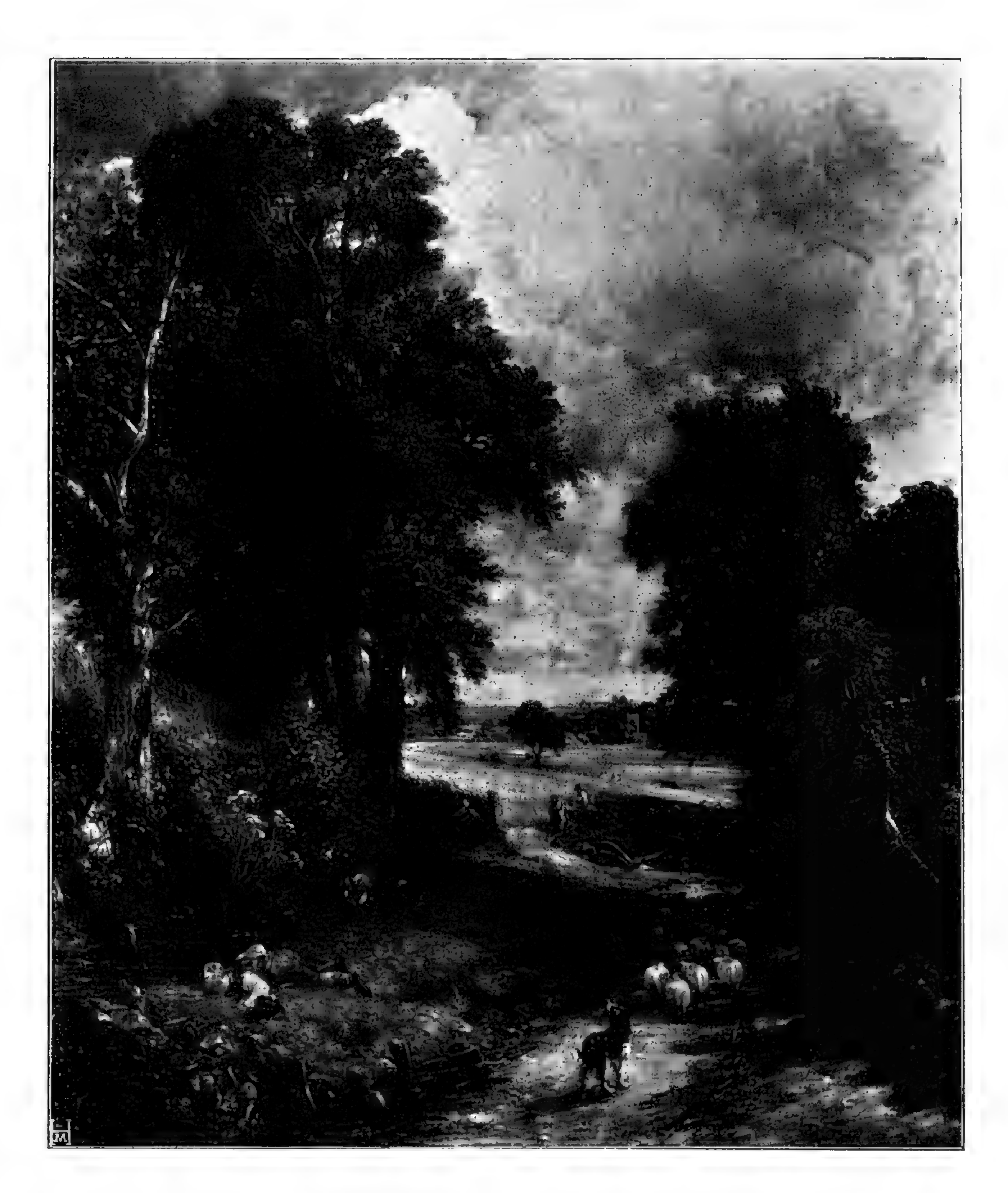


Constable: Regenbogen. 1812.
South Kensington-Museum, London.



Constable: Frecton Tower near Ipswich. Gegen 1815.
Sammlung Cheramy, Paris.





Constable: The Cornfield.
National Gallery, London.





Constable: The Glebe Farm.
Sammlung Cheramy, Paris.



Constable: S c h l e u s e.
Besitzer Galerie Heinemann, München.



Constable: Hampstead Heath.
Besitzer Galerie Heinemann, München.

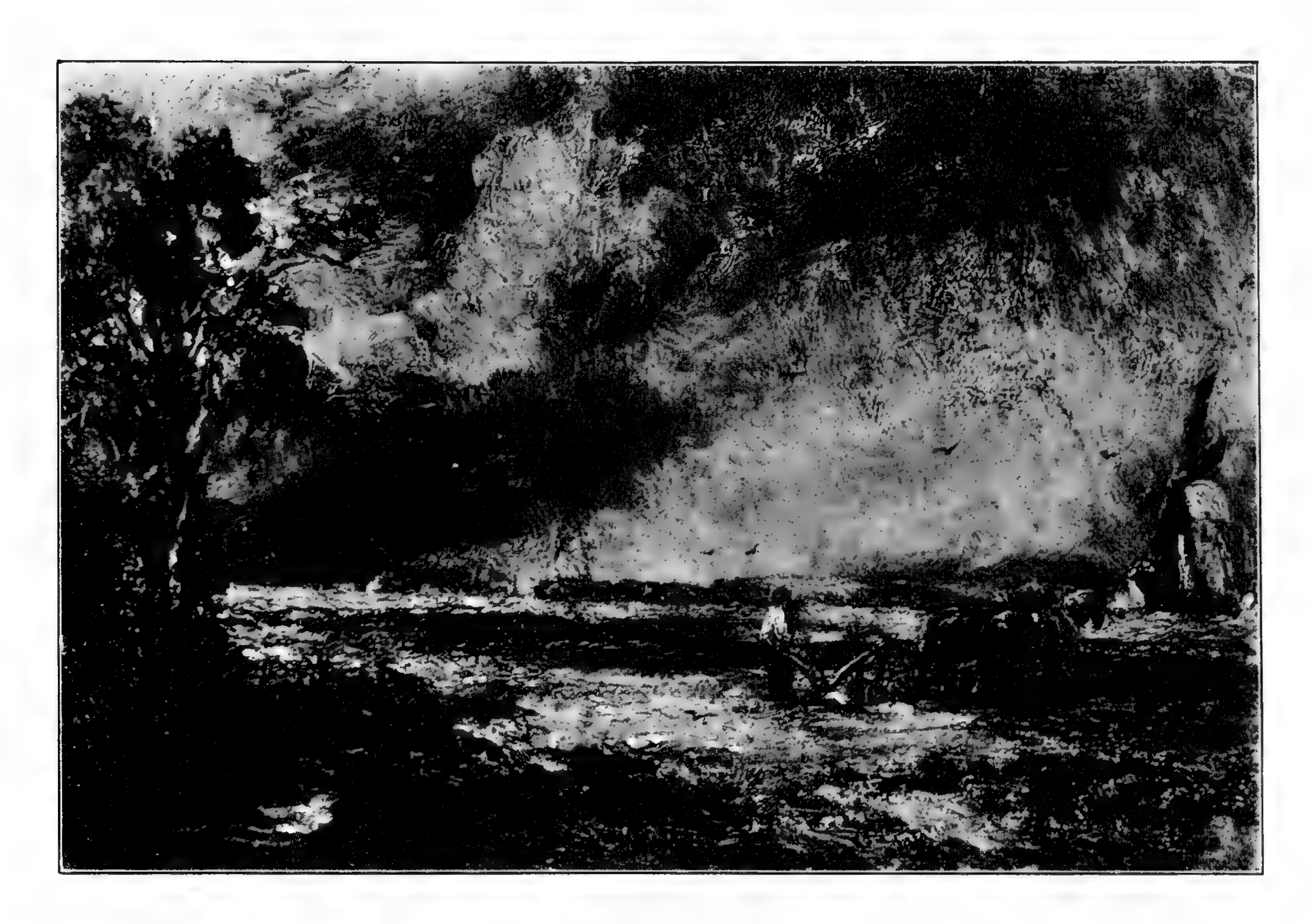


I.



Constable: Hampstead Heath.
Besitzer Galerie Heinemann, München.





Constable: The Spring.
Sammlung Cheramy, Paris.



Constable: Stoke Church.
Sammlung Cheramy, Paris.







DER ENGLÄNDER

Der Mangel der englischen Malerei an archäologischer Weisheit, der Géricault und seine Freunde entzückt hatte, bedrückte England noch, bevor Constable zur Ruhe gegangen war. Es holte mit erstaunlicher Geschwindigkeit den Vorsprung des Kontinents nach, und da ihm für den Klassizismus Frankreichs alle Vorbedingungen fehlten, konstruierte es sich eine freilich ebensowenig motivierte gigantische Vergrösserung des traulichen Nazarenertums Deutschlands; imposanter, derber und wenn der Realismus innerhalb einer nachahmenden Anschauung Gesundheit sein kann, gesünder. Dieser Realismus begnügte sich mit der naturgetreuen Detaillierung einer nichts weniger als natürlichen Vorstellung und bevorzugte hellere Farben, als bis dahin im historischen Genre üblich gewesen waren. So weit diese vom Fluch des Unwesentlichen gezeichnete Anschauung hinter den bescheidensten Bestrebungen der Landschafter zurückblieb, so tief sie unter dem Manierismus der einstigen Portrait-Manufacturers stand, dem sie fast das Relief einer hohen Kunstepoche gab, sie packte das Publikum an der rechten Stelle. Sie war verständlich. Ihre Formen liessen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, und was der Mob an den mit unendlichem Fleiss ziselierten Darstellungen nicht begriff, erhöhte nur ihren Nimbus. Es blieb immer noch selbst in den abgelegenen Szenen eines Holman Hunt oder Millais etwas ohne weiteres Verständliches übrig, ein wohlgeformtes Bein oder ein vielsagender Blick oder eine zum Himmel geschleuderte Schwurhand, und diese Dinge trug man befriedigt nach Hause. Als dann Rossetti die Inbrunst der Empfindungen in die geschwungenen Lippen eines schwärmerischen Mädchenkopfes zu legen wusste, war der Ausdruck für die Volksseele gefunden. Wie ein Gnadengeschenk wurde nach kurzem Sträuben die Botschaft aufgenommen. Zum erstenmal liess die Natur auch das Herz der Menge höher schlagen; eine Natur, die auf dem Umwege über Florenz entdeckt worden war und für englischer gepriesen wurde als die Farmen des Bergholter Meisters. Die Popularität, die Englands treuestem Sohne, der mehr als Gainsborough, mehr selbst als der grosse Hogarth für die einheimische Kunst getan, nicht gelacht hatte, erschloss sich den Schwärmern, und Ruskin brachte es fertig, diese Praktiker seiner brutalen Theorie mit Turner zusammen in denselben Schrein seines Herzens zu schliessen. Die Präraffaeliten waren keine Richtung. So ausschliesslich absorbierten sie alle künstlerischen

Interessen des Landes, dass man sie nahezu als Repräsentanten Englands zu betrachten hat, wenn man nicht etwa die Existenz einer englischen Kunst seit Constable schlechtweg leugnen will.

Dieses Prestige war der entscheidende Vorzug des grossen englischen Nazarenertums vor dem kleinen deutschen und ist noch heute ungebrochen. Wir Deutsche können uns freuen, dass es unsere Frommen in Italien nicht zu gleicher Organisation ihrer Gebrechen brachten. Wohl beschattet noch heute ein Rest jenes frommen Köhlerglaubens unsere nach leichter Erbauung süchtigen Ideologen, und auf einen von der Art Constables kommt ein Dutzend der anderen Sorte. Doch wird bei uns gekämpft, und wir dürfen hoffen, dass unsere Reaktionen dem Fortschritt immer geringere Opfer kosten werden. Wir haben eine Minorität neben der kompakten Masse. In England aber scheint die Reaktion alle hundertjährigen Elemente einer entwicklungsfähigen einheimischen Kunst mit der Wurzel aus dem Boden gerissen zu haben. Der einzige notable Maler, der sich in England neben der herrschenden Richtung zu behaupten wusste, war ein in Paris gebildeter Amerikaner, und selbst dieser einzige, dem Ruskin wider Willen zum Ansehen einer gegnerischen Macht verhalf, war im Grunde ein verkappter Präraffaelit.

Paradox, wie der ganze Mensch, ist seine Nationalität. Seine Herkunft aus einem Lande, das in der Kunst noch die Abhängigkeit der Kolonie vom Mutterlande bewahrt hat, mag mit die Ursache sein, dass er unter seinen adoptierten Landsleuten als der reinere Eingeborene erscheint. Die hundert Häute, in die ihn die Natur und seine eigene Drapierungskunst einwickelten, umschliessen einen echt englischen Kern. Dieser wirkt nicht nur in seiner Liebe zum englischen Modell, zu London zumal, das für die Präraffaeliten nicht existierte und überhaupt vor Whistler noch kein rechtes Anrecht auf den Pinsel der Staffeleimaler besass; nicht nur in seiner Darstellung typischer Eigenschaften der Rasse, soweit sie in der Riesenstadt lebt und daraus einen eigenen Charakter gewinnt. Auch in weiterem Umfange hat Whistler sich das Recht auf die englische Heimat erworben. Auf ihm allein beruht bisher die Weiterbildung der englischen Tradition. Er hat mindestens versucht, sich mit den Tendenzen der wesentlichen Geschichte der englischen Malerei auseinanderzusetzen, und muss daher bis heute als Schlussstein dieser Geschichte betrachtet werden. Nicht englisch war sein Internationalismus. Alles, was in Europa um die Mitte des Jahrhunderts geschah, klang in ihm wieder. Es hat ihm geholfen, dass er nicht wie die Präraffaeliten alles Zeitgenössische übersah, nicht wie Constable oder wie Hogarth auf die Franzosen kühl oder verächtlich blickte. Die sprichwörtlich gewordene Selbstgefälligkeit war nur die Maske, die sich seine Eitelkeit vor der Aussenwelt vorhielt. Es hat ihm nicht nur genützt, sondern er ist lediglich durch sein kosmopolitisches Wesen zu der Gestalt geworden, deren Originalität in London und Paris wahre Mythen entstehen liess; wäre ohne dies Aufnahmevermögen ein kleiner mühseliger Handwerker geblieben.

Man kann ihn sich unmöglich ohne dieses quecksilberhafte Dasein denken, das im Leben wie in der Kunst überall zu Hause war. Doch fragt es sich, ob er auch in der Zukunft im Herzen dieses oder jenes Volkes oder gar der ganzen Welt Platz finden oder behalten wird. Schon heute ist es jedenfalls schwer, zu sagen, wo er eigentlich hingehört. Irgend jemand erfand, er gehöre zu Velasquez, und Whistler erfand die reizende Frechheit, die sein treuer Biograph Duret mit Unrecht zu mildern suchte. Andere sagen, er habe mit Rembrandt begonnen. Dann hat er Rossetti europäisiert. Dann soll er Courbet überwältigt haben. Dass er die Japaner erfand, ist beinahe historische Tatsache. Und alles das ist eigentlich viel zu amüsant, um mit Ernst betrachtet zu werden. Man macht sich schuldig, bei einem reizenden Scherz den Spassverderber zu spielen, ob man ihm zustimmt oder ihn ablehnt. Ich bin überzeugt, noch als Schatten amüsiert er sich über beides.

Der Maler Whistler befand sich bereits auf einer respektablen Höhe, als sein erstes grösseres Bild, das „Piano Picture", entstand. Die wesentlichen Qualitäten des Carlyle und des Bildnisses der Mutter sind hier mehr als angedeutet: der glänzende Ausschnitt, das Geschick, ein Profil wirkungsvoll vor die richtige Wand zu stellen, die Distinktion der Szene. Man begreift nicht, warum das Werk im Salon refusiert wurde. Es hat alle Eigenschaften des geborenen Salonbildes; den Grad von Ausdruck, den, sollte man meinen, auch das Publikum von 1859 vertragen hätte. Und steht über den meisten späteren Bildern. Das schöne Schwarz des Damenkleides vor der weissen Wand, die fleissige Ausführung des feinen Profils der Lady Seymour Haden, die Zusammenstellung mit dem weissgekleideten Kind, die glückliche Wahl der kräftigen Mahagonifarbe des Flügels, des besten Stückes dieses Ensembles: so einfache und verhältnismässig kräftige Wirkungen hat er später nur selten gefunden und noch seltener gesucht. Dagegen sind nur wenige Schwächen Whistlers in dem Bilde. Das Mädchen ist stellenweise sehr schlecht weggekommen. Seine Beine sind ausdrucksvoller als das Gesicht, und die schemenhafte, durch nichts motivierte Behandlung dieses Details verrät alle Sünden des späteren Routiniers. Auch die Prätention des Ganzen, eben das, was man „salonhaft" nennen könnte. Der malerische Vortrag entspricht nicht ganz dem Vorwurf. Die Einfachheit ist nicht ungezwungen und verhüllt nur oberflächlich die Absicht, mehr aus der stillen Szene zu machen, als ihrem natürlichen Umfang zuträglich ist. Eine dem Fantin Latour nahestehende, aber nicht aus derselben Empfindung stammende Sinnigkeit mildert die Prätention. Sie ist unentbehrlich und verrät, was Whistler seinem frühesten Freunde auf französischem Boden verdankte. Mildgesinnte Nachkommen werden Whistler einst in die Nähe Fantins rücken. Es waren sehr ähnliche Potenzen ganz verschiedener Art. Beide stehen abseits von den grossen Taten der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts; der eine wollte es so, der andere hat es sich gefallen lassen müssen. Sie haben beide nicht eigentlich geschaffen, sondern vorhandene Werte umgeformt, und was diese Tätigkeit ergab,

ist der Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst nicht unentbehrlich. Mit grosser Selbstzucht gelangte Fantin dabei zu einem organischen Ausdruck. Die Nachwelt wird seine Oekonomie noch höher stellen, als seinen Kunstwert, und diese Schätzung schwingt bei der Wertung des einzelnen Werkes mit. Whistler verliert vor demselben Kriterium und auch die Schätzung des einzelnen Werkes wird mit dem Mangel der Gesamtheit des Oeuvre an Oekonomie zu rechnen haben.

Sie hatten sich bald nach der, 1855 erfolgten, Ankunft Whistlers aus Amerika im Louvre kennen gelernt, wo Fantin seine glänzenden Kopien malte und Whistler ziemlich wahllos an den Alten herumknabberte, um sich von der Oede des Gleyreschen Ateliers zu erholen. Er kopierte (nach H. Beraldi) die Ingressche Angelika, (nach Fantin) die kleinen dem Velasquez zugeschriebenen Cavaliere, und, wie die Londoner Ausstellung 1905 zeigte, die Diana Bouchers im Louvre. Sein erstes Selbstporträt geht, wie Duret bemerkt, auf Rembrandts Kopf eines jungen Mannes in derselben Galerie zurück. Der noch embryonalen Persönlichkeit gab Fantins Meisterlichkeit den ersten entscheidenden Eindruck. Die Besonnenheit des Bescheidenen, der nie mehr versprach, als er halten konnte, zügelte den nach billigen Lorbeeren lüsternen Ehrgeiz. Sein Metier, dem ein langgeübtes Kopieren der alten Meister die Reife gab, trieb den Anfänger, das Studium ernster zu nehmen. Seine Empfänglichkeit für intime Reize vertiefte die Oberflächlichkeit des Genossen und erschloss auch diesem die stille Welt des Interieurs. Von den frühen Bildern des Franzosen, seinem Selbstporträt vor der Staffelei und zumal den „Deux Sœurs" aus 1858, zu dem „Piano Picture" laufen viele Fäden. Der Einfluss ist auch in dem schönsten Werk von 1861, dem „Music Room" mit der Amazone, zu merken, wird deutlicher in der kleinen „Fille Blanche" vor dem Kamin, aus 1865, und scheint sogar noch in manchen Interieurs der Siebziger Jahre zu wirken. Die vornehme Ruhe des Carlyle und der Mutter hat sich sicher am Geiste Fantins genährt. Der moralische Nutzen des Jugendgenossen war stärker als der materielle. Unter der Vielartigkeit der Tendenzen Whistlers verschwindet die lautlose Art des Freundes. Sie war viel zu stabil, um den Schmetterling dauernd zu fesseln. Immerhin hat der Freund, mit dem Whistler zumal während des ersten Jahrzehntes seines Künstlertums eng verbunden blieb, ihm manche Lehre gegeben.

Das Piano Picture ist der Ausgangspunkt zweier Wege. Der eine führt zu den Bildnissen, die später Symphonien in Weiss getauft wurden, und von denen die bekannte grosse „Fille Blanche", von 1862, das Opus 1 war. Es ist die englische Route, auf der sich der Ideologe erging. Der andere erschliesst die solideren Eigenschaften einer der Natur näheren Anschauung und führt zu der Serie von Landschaften, die 1861 mit der „Coast of Brittany" beginnt. Es ist die französische Route. Beide Wege laufen parallel — die „Fille Blanche" und die „Blue Wave" sind aus demselben Jahre — und enden in einem exotischen Lande. Sie haben nicht mehr miteinander gemein, als ein Rossetti und ein Courbet. Whistlers Ab-

neigung, sich für den einen oder den anderen endgültig zu entscheiden, bestimmt den Charakter seiner ganzen Kunst und ihres Autors. Nicht nur die kluge Berechnung des Geschäftsmannes, der stets zwei Eisen im Feuer haben wollte und die Verschiedenheit der Bedürfnisse des Pariser und des Londoner Marktes abwog, leitete ihn. Auch der natürliche Instinkt eines Menschen, für den die Kunst weder das galt, was sie für Courbet, noch das, was sie für Rossetti bedeutete, und der noch dazu viel zu eitel war, um einem Grösseren, wäre es auch Velasquez gewesen, das Recht zu geben, ihn als Nachfolger zu begrüssen. — Sein Unglück war, sich mehr zu Rossetti zu halten. Duret leugnet diesen entscheidenden Einfluss und liefert damit eines der vielen Beispiele für Whistlers unwiderstehliche Suggestionskraft. Derselbe Kritiker der Avant-Garde, dem der Ruhm gebührt, der erste Vorkämpfer Manets gewesen zu sein, hat seinen Namen ebenso bedingungslos mit dem Whistlers verbunden[1]). Sein von übertriebener Bescheidenheit diktierter Standpunkt eines skrupulösen Berichters, der sich mit der Darbietung wertvoller Dokumente begnügt, hielt ihn nicht ab, hierbei eine historisch zu nennende Tatsache zu übersehen. Bénédite, Graf Kessler und andere haben sie bestätigt, ohne die notwendigen Schlüsse daraus zu ziehen. Duret war klug genug, einzusehen, dass, wenn wirklich Rossetti bestimmend auf seinen Helden gewirkt, das Heldentum notwendig dadurch verringert werden musste. Er kam zu dem Schluss, die Aehnlichkeit beschränke sich auf Zufälligkeiten, Whistler habe für die „Princesse du Pays de la porcellaine", von 1864, die Schwester des Modells der „Fiammetta" Rossettis benutzt, und nur die Modelle hätten die Werke verschwistert[2]). Dagegen hätten die Techniken nichts miteinander gemein. Aber die „Princesse" ist die blutsverwandte Nachfolgerin der „Fille Blanche", von ganz demselben Geiste, nur anders angezogen, und dieser ersten Blüte Rossettischer Kultur im Werke Whistlers sass nicht die Schwester der „Fiammetta". Der Unterschied der Technik haftet an der Oberfläche. Auf ihn stützt sich auch Graf Kessler. „Die Absicht ist präraffaelitisch," schreibt er, „die Hand, das Auge, die Ausführung modern." Und deshalb glaubt er auf die innerliche Verschiedenheit dieser Blätter von Rossetti, von Millais, von Houghton, mit denen sie den Vergleich herausfordern, schliessen zu können.[3]) Deshalb, meine ich, steht die innere Gleichheit fest. Der Schluss überspringt das zu Beweisende. Die Hand, das Auge sind, sobald man sie überhaupt als „Ausführung", also doch als Teil, nicht als das Kunstwerk selbst erkennen kann — und das wird immer nur bei „unmodernen" Werken der Fall sein —, etwas ganz Aeusserliches, Instrumente der Anschauung. Auch Rossettis Ausführung ist modern, weil leider nicht aus dem Quattrocento, die Burne Jonessche, wenn möglich, noch moderner, und

---

[1]) Theodore Duret: Histoire de J. Mc. N. Whistler et de son œuvre (Paris 1904, Floury).

[2]) Duret, pag. 27. Die Schwestern hiessen Christine und Marie Spartali.

[3]) In der Zeitschrift „Kunst und Künstler" (B. Cassirer, Berlin), III. Jahrgang, pag. 460.

in dieser Skala steht nichts im Wege, Whistler den Superlativ zuzuerkennen. Die Ausstattung der „Fille Blanche“ mit dem blauweissen Bärenfell lässt an Alfred Stevens denken, und der war damals zur Zeit seiner ersten Erfolge so aktuell wie möglich, und die japanische Installation der „Princesse“ mag zu Zeiten Makarts ein Fortschritt gewesen sein. Unmodern dagegen, d. h. auf deutsch unzureichend, ist die Anschauung, das Phantomartige und dabei unerträglich Materielle der Erscheinung, die Unfähigkeit, in welcher Ausführung es auch sei, einen Körper auf seine Beine zu stellen und in der versuchten Plastizität den Zusammenhang der Teile zu wahren. Die „Symphonie in Weiss“ der „Fille Blanche“ ist ein Hohn auf jede, auch die primitivste Harmonie. Das schmierige Braun des Haares straft den vaporös gewollten Teint Lügen, die blauen Augen sind eingesetzt, statt gemalt, und das Weiss auf Weiss der Person und des Hintergrundes, ein reiner, oder vielmehr recht unreiner Dekorationseffekt brutalsten Kalibers, steht nicht viel höher, als die Miss Grant seligen Angedenkens Herkomers und die anderen Nachahmungen dieser Aufmachung. Rossettihaft ist die ganze Tendenz, ohne Geist, eine Geistererscheinung zu machen, das Spirithafte aus der Versenkung. Mit allen fix und fertigen Begriffen des Mysteriösen behauptet der Künstler nur, was er nachzuweisen hätte, reproduziert die Mysterie, statt sie zu schaffen und wirksam zu machen. Sieh, wie merkwürdig! sagt Whistler und verschwindet mit einer leichten Verbeugung hinter der blauäugigen weissen Dame. Der Coup des Jahrmarktswunders. Wir legen aber gar kein Gewicht auf solche Täuschung, es sei denn, dass wir uns gerade in dem psychologischen Moment befänden, wo uns alles, selbst ein Abziehbild oder die Töne einer Drehorgel, oder die Fortsetzung eines Mordromans Tränen der Rührung entlocken. Wir möchten den Künstler nicht h i n t e r seiner weissen Dame, sondern d a r i n , möchten sehen, wie sie funktioniert, wie die Puppe Mensch wird, wie sie sich regt, wie sie lebt, und wenn es ein Mysterium sein soll, möchten wir es erfahren, ohne unsere fünf Sinne auszuschalten. Das aber versagt der Apparat. Es bleiben immer nur eingesetzte Augen, künstliche Haare, Kleider, Teppich und Gardinen. Je energischer wir hinschauen, desto grausamer enthüllt sich die Illusion, und wir erkennen die Zugehörigkeit dieser Puppe zu den Werken, die vom Beschauer die Inspiration verlangen, die den Künstler verliess. Es gibt keine Spirits, und alles Kokettieren mit Erscheinungen mehr oder weniger geisterhafter Art kann nur alte Jungfern reizen. Es geht nichts von selber voran, am wenigsten in der Kunst, der alle Willkür, alle Zufälle fernbleiben. Aber es gibt Werke von solcher Macht, dass wir nicht mehr Menschen, sondern Geister vor uns zu haben glauben. Sie entstehen immer nur durch die Schöpfung einer stärkeren Wirklichkeit, als die gewohnte Sphäre unseres Daseins es ist. Sie zeigen eine tiefere reichere Ordnung, einen höheren, nur auf das Schöne gerichteten Zweck und strengen alle unsere Kräfte an, um ihr Geheimnis auszudeuten. Sie schöpfen sich nie aus, auch wenn wir immer wieder begehrlich vor sie hintreten. Nicht, weil sie unsere Begehrlich-

keit erfüllen, sondern weil sie unsere Lüste in immer höhere Regionen weisen. Wir lernen, besser zu sehen; nicht, was wir sehen, ist das Neue. Der Präraffaelitismus aber wirkt mit einem Kuriosum, dessen Sonderheit, sein Stil inbegriffen, gegeben ist, nicht vom Maler als solchem geschaffen wird. Merkwürdige Menschen sollten merkwürdige Empfindungen wachrufen. Die Isoliertheit des Reizes aber liess immer nur isolierte Empfindungen entstehen, die sich notwendig in kurzer Zeit aufzehren mussten. Whistler modifizierte die Merkwürdigkeit, mit der sich Rossetti begnügt hatte. Das Mysteriöse wurde den geschwungenen Lippen und lionardesken Frisuren genommen und auf die ganze Oberfläche des Objektes verteilt, wurde dadurch weniger greifbar, weniger spezifisch stilisiert und malerischer, weil es weniger linear war, veränderte deshalb aber durchaus nicht das Wesen präraffaelitischer Herkunft. Nur die geringere Präzision der Umrisse macht, dass man nicht sofort die Welt Rossettis wiedererkennt. Mir erscheint bei aller Abneigung gegen den Maler der Beatrix Whistlers Variation des Themas niederen Grades. Rossetti entschuldigt sein Spleen. Seine barbarische Malerei hat den Sinn der fixen Idee. Es gibt nichts, was uns gegen den Dilettantismus reizen könnte. Dass dieselbe Ekstase, die in den Bildern erstarrte, in den Sonetten zu wohlklingenden Rhythmen wurde, nimmt dem Irrtum des Malers die Schärfe. Whistler dagegen simuliert die Ekstase und hat daher die Möglichkeit bedachtsamer Darstellung voraus. Er erregt sich mit dem Spiegel in der Hand und notiert reichere Details, vermag auch dafür zu sorgen, dass die Sentimentalität nicht zu ungeschminkt ans Licht kommt. Um so energischer reizt er die Abwehr. Das Zerstückelte seiner kultivierten Gestaltung, ein deutlicher Niederschlag bruchstückhafter Empfindung, verletzt uns empfindlicher als die Askese Rossettischer Inbrunst. Die Erregung eines Primitiven, der sich niederer Formen bedient, ist achtbarer als die Inkonsequenz eines höheren Intellektes.

Léonce Bénédite nimmt Millais als Anreger und stützt sich auf ein Zitat Fantins und Whistlers Begeisterung über die H. Agnes in der Ausstellung der Academy von 1863[1]). Die Beziehung ist nicht deutlicher als die zu vielen anderen Engländern derselben Zeit. Dagegen hat die Persönlichkeit Whistlers vielerlei

---

[1]) Gazette des Beaux-Arts, Juni 1905, pag. 510, 511. In der Fortsetzung dieses Aufsatzes (G. d. B.-A., August, pag. 146, 147) kommt Bénédite auf Durets Auslegung der Beziehungen Whistlers zu Rossetti und meint, die plausible Erklärung durch die Aehnlichkeit der Modelle lasse ausser acht „que cette ressemblance a conduit Whistler à prendre sur ce sujet, du moins pour la tête, une manière de peindre qui ne lui est pas habituelle et qui rappele incontestablement la manière fortement colorée de Rossetti“. Ich finde nicht gerade in diesem Detail die Aehnlichkeit begründet, wie ich eben auseinandergesetzt habe. Die Differenz zwischen der Behandlung des Gesichtes und der der anderen Details, die Whistler mit Reynolds und seiner Schule teilt (sollte das der Grund gewesen sein, weshalb ihn Thorés Lob mit Reynolds verglich, freilich, um ihn gleichen Atems mit Velasquez zusammenzubringen!), geht durch alle seine Bilder und ist nicht auf einen bestimmten Einfluss zurückzuführen.

mit dem beweglichen Meister des Pears Soap-Plakates gemein. Er liebte wie dieser sich auf allen Gefilden der Malerei zu tummeln und mag ihm auch darin gleichen, dass er ebenso leicht die vage Verbindung mit den Präraffaeliten abschüttelte. In weiser Entfernung machte er den denkwürdigen Uebergang der Schule Rossettis in die sogenannte Mit-Verlaub-Antike mit, die der Aera der Queen das ungemein adäquate Relief lieh. Die unmittelbare Veranlassung gab der junge Albert Moore, wie Bénédite sagt, „vielleicht der erste, der in England jenen eleganten Geschmack an antiken Dingen entwickelte, der sich so angenehm mit dem englischen Charakter vermischt“[1]). In der Korrespondenz mit Fantin, der wichtigsten Quelle für die Psychologie Whistlers — hätte der geahnt, was er in ihr der Nachwelt zurückliess! — erscheint die begeisterte Vorstellung des neuen Freundes gleichzeitig mit der „dritten Symphonie in Weiss“, dem Bild mit den angenehmen Posen der beiden auf dem Sofa drapierten Mädchen, das 1867 in der Royal Academy ausgestellt war. Man erkennt unschwer die Methode Moores, ein Möbel mit faltenreichen Gewändern, in denen sich Frauenkörper verbergen, auszustatten. Aber während Alma Tadema und Genossen auf diesem nicht mehr ungewöhnlichen Wege eine ganze Five-o'clock-Antike vor die entzückte Menge zauberten, begnügte sich Whistler, stets weniger drastisch als seine Anreger, mit dem Rhythmus. Er verzichtete auf das antike Mobiliar wie vorher auf das florentinische und liess nur ein sanftes Echo des neckischen Linienspiels den stillen Raum erfüllen. Rossettis ätherische Stimmung umhüllt auch diese frauenhafteren Gestalten, denen die weiche Liberty-Seide geschmeidig um die schlanken Glieder fliesst. Ein schönes Stilleben setzt sich aus den delikaten Farben der Stoffe zusammen. Die Bezeichnung Symphonie steht ihm besser als den früheren Arrangements auf derselben Basis. Bedenklich bleibt nur die Absicht, mehr als die Anreger zu bieten und mit den höheren Dekorationskünsten Menschen zu schaffen. Die Unbeweglichkeit der Köpfe, die wie aufgesetzt wirken, mit den banalen, nicht gemalten, sondern angestrichenen Gesichtern bringt in die Symphonie einen bösen Missakkord. Man vergisst bei den Stellungen der beiden Mädchen, die den Stoffen zur Geltung verhalfen, nicht, wie schwer es den armen Modellen wurde, in der unbequemen Lage den schwärmerischen Ausdruck beizubehalten. Ihre Arme liegen wie amputierte Stücke in der Nähe der Körper. Die Frivolität dieses Spiels mit Posen, die menschliche Empfindungen darstellen sollen, ist peinlicher als Moores Drapierungen. Whistler ist nicht so derb. Aber die Unzulänglichkeit wird nicht annehmbarer, weil sie sich in zarte Schleier hüllt. Sie vergrössert sich um eine weitere Differenz zwischen Wollen und Können.

In der Nähe Moores finden sich Spuren Leightons, des Reynolds der jüngsten akademischen Richtung Englands. Whistlers niedliche Pastelle auf grauem Papier

---

[1]) G. d. B.-A., August 1905.

mit den knospenhaften Griechinnen in enganliegenden Gewändern sind eine zierliche Huldigung Sir Frederics, der nach Muther „am intensivsten von allen Modernen die Schönheit der hellenischen Linie fühlte"[1]).

Gleichzeitig näherte sich der Landschafter Whistler der englischen Kunst auf dem von Turner erschlossenen Wege. Wir werden später sehen, mit welchem Erfolge.

---

[1]) Geschichte der englischen Malerei (S. Fischer, Berlin 1903).

DER FRANZOSE

Das Englische in Whistler ist eine leicht erkenntliche Eigenschaft seiner ganzen Kunst, weniger eines einzelnen Werkes. Man kann nie dieses oder jenes Bild rein englisch nennen; es ist immer noch etwas anderes. Wir sahen Whistler eine Kurve der Londoner Bewegung aus der Ferne mitmachen, durch ein Medium getrennt, das die Eigenschaft besass, die Vorbilder zu verklären. Es raubte ihnen das Brutale der Bewegung, linderte die Farbe, entfernte das vorlaute Detail, machte sie malerischer. Das Medium enthält offenbar mehr von Whistler, als die Silhouette, die sich darin spiegelt. Es gibt sich als französische Hülle zu erkennen. Er sah von Paris aus, was in London vorging. In einigen Werken hat er den Blick ganz und gar auf Frankreich konzentriert, in ihnen ist nichts von englischem Einfluss zu spüren. Sie können nicht seine eigensten sein, denn für den vollständigen Eindruck seiner Persönlichkeit ist die englische Nuance unentbehrlich. Aber sie sind vielleicht die hoffnungsreichsten Werke, man wäre sogar versucht, sie seine stärksten zu nennen, wenn das nicht der Logik widerspräche. Viel entschiedener als Fantin riss Courbet den Anfänger mit sich fort. Der Unterschied war natürlich. Die Begeisterung, mit der die ganze Generation von Manet bis Monet die Offenbarung des Meisters von Ornans erfasste, ergriff auch den Zugewanderten; freilich erst verhältnismässig spät. Das „Piano Picture“ zeigt noch kaum eine Spur Courbets. Erst 1861, also zwei Jahre später, fast sechs Jahre nach Whistlers Ankunft in Paris, entsteht das erste datierte Dokument für das Eintreten Courbets in den Kreis des Malers; die Küstenlandschaft mit den Steinen „The coast of Brittany“[1]). Man glaubt einen Bauern mit schweren Pantinen, an denen die feuchte Erde haftet, in ein Damenzimmer stampfen zu sehen. Eine rauhe Hand zerreisst den Schleier sanfter Abgeklärtheit. Der Beschauliche wird zum begehrlichen Anschauer der Natur und malt, so gut er kann, nicht, was er denkt, sondern, was

---

[1]) Figurierte unter diesem Titel auf der Londoner Ausstellung. Bénédite behauptet (G. d. B.-A., Juni 1905, pag. 498), sie gehe auf Whistlers Reise in die Bretagne von 1861 zurück und stelle die französische Küste dar, was mir plausibel erscheint. In dem nach der Ausstellung herausgegebenen illustrierten und korrigierten Katalog (W. Heinemann, London 1905) ist der Titel „The coast of Brittany“ nicht verändert (Nr. 11). Der Einfachheit halber behalte ich den englischen Titel bei.

er vor sich sieht. Die neue Anschauung wirft das ganze bis dahin gewonnene künstliche Gebäude über den Haufen. Die im „Piano Picture“ erwiesene Sicherheit versagt vollkommen. Wie ein Schüler, der jahrelang bei einem schlechten Lehrer unterrichtet wurde, unter den Händen des neuen, der ihm die rationelle Methode beizubringen sucht, weniger gelehrig ist als der Anfänger, so geht es Whistler bei den ersten Schritten auf der neuen Bahn. Er ist ungeschickter, als je zuvor, ungelenker, als irgendeiner der Generation. Man könnte keinen besseren Beweis für das Unwesentliche einer nicht auf Natur gegründeten Malerei erbringen und würde den Darsteller, der solche Beispiele erfände, für einen Phantasten halten. Mit der Mühseligkeit eines Kindes sind auf dem erwähnten Strandbilde die Steine des Ufers gemalt, jeder einzelne isoliert, mit scharfen Konturen, ohne jeden Farbenreiz. Ein dunkles Havanna steht auf einem helleren Ton derselben Farbe. Das Mädchen im Vordergrund liegt so ungraziös wie möglich, und selbst in der primitiven Verfassung erkennt man an Nuancen, dass dieses Detail nicht mit ganz derselben Natürlichkeit erfasst wurde, als das Land, die Steine und die blaue See. So scharf reagiert selbst eines Anfängers Aufrichtigkeit vor der Natur. Trotz der Ungeschicklichkeit wirkt das Bild, und zwar nicht nur mit der Rührung über das Ungeschickte. Die selbstlose Hingabe an die Natur gibt der fragmentarischen Form einen Hauch von Leben. Es ist ein sehr schlechtes, ganz dilettantisches Werk, aber immer noch der Kunst näher als alle Phrasen der Präraffaeliten. Diesen gleich fern stehen die verschiedenen Studienköpfe derselben Zeit. Die „Mère Gerard“ und der Frauenkopf bei der Gräfin Béarn haben nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit der Beatrix; bei dem alten „Marchand de Fajence“ mit der Pfeife könnte man eher an einen frühen van Gogh denken. Das Porträt von Jonides, leider infolge des pastosen Auftrags des dunklen Pigments auf schlecht präpariertem Grund geplatzt, verrät nicht den Arrangeur, sondern einen inbrünstig auf das Leben gerichteten Künstler. Es wäre interessant, das genaue Datum dieser Köpfe zu erfahren. Die Biographen legen sie ohne nähere Bestimmung in die erste Pariser Zeit, vielleicht also noch vor das „Piano Picture“. Dann wäre die Anomalie noch grösser. Dagegen spricht, dass das Selbstporträt von 1857/58, der natürliche Vorgänger des „Piano Picture“, gar nicht zu den Köpfen passt. Zudem steht fest, dass die „Mère Gerard“ 1861 in der Royal Academy ausgestellt war. Man kann daher wohl die Gleichzeitigkeit der Köpfe mit der „Coast of Brittany“ dieses Jahres annehmen. Nichtsdestoweniger liegt kein Grund vor, sie demselben Einfluss zuzuschreiben, den die Marine verrät. Die Mère Gerard hat nur wenig von den Köpfen Courbets derselben Zeit. Das rötliche, aus derben Strichen geschmiedete Gesicht mit dem weissen Schal erinnert eher an die Gouvernante Boningtons, und die teilweise gespritzte Farbe an Constable. Es wäre nicht unmöglich, dass hier die erste Berührung mit dem Meister des „Hay Wain“ stattfand, der später zuweilen dem Landschafter förderlich wurde. Die Menschendarstellung, die Whistler unter Courbets Einfluss

mit den Studienköpfen begonnen hatte, blieb ohne Folgen. Die Tendenz des eleganten Porträtisten vertrug keine rücksichtslose Aufrichtigkeit. Die Originalität und die Geschicklichkeit auf diesem Wege zu erreichen, forderte wesentlichere Anstrengung als die Andeutung schwärmerischer Mädchengefühle. Dagegen setzte Whistler eine Zeit lang die mit dem Küstenbild begonnene Bahn fort. Und zwar mit glänzendem Erfolg. Die „Blue Wave" von Biarritz, im Sommer 1862 auf der geplanten, aber nicht zu Ende geführten Reise nach Madrid entstanden, war der erste grosse Wurf des Künstlers. Niemand hätte nach dem Küstenbilde in der unverhältnismässig kurzen Zeit eine solche Steigerung voraussehen können. Die Ungeschicklichkeit und Unsicherheit, das Tasten des Anfängers, ist vollkommen überwunden, und die Intensität der Anschauung nicht geringer geworden. Die Abhängigkeit von Courbet, frei von aller Nachahmung, existiert überhaupt nur noch als natürliche Folge eines einmal empfangenen Impulses. Whistler nahm die Aufgabe von Courbet, aber löste sie selbständig. Die Anregung diente nur, um neue Formen entstehen zu lassen. Courbet hat nie eine gleich schöne Marine gemalt und noch weniger malen wollen. Sein Meer ist ungleich mächtiger. Die Wucht der Materie treibt uns über den beschaulichen Zustand hinaus, in dem wir uns über die zufällige Grazie einer Kurve oder den Wohlklang der Farbe Rechenschaft ablegen. Wir sind der elementaren Gewalt des Wassers zu nahe, und das Bewusstsein dieser Naturnähe macht uns das Opfer leicht, lässt es uns sogar wünschen. Wo wir Courbet einmal auf einer Schmälerung des Opfers ertappen, auf einer Detaillierung, die über den eng bemessenen Grad hinausgeht, leiden wir und empfinden die Stärke als Roheit. Whistler besass nicht die fast physisch wirkende Kraft des grossen Naturalisten, nicht annähernd. Er ist der vom Lärm der Strasse und den Anstrengungen intellektueller Tätigkeit nervös gewordene Grossstädter. Aber mit bewunderungswertem Takt, mit einer Feinfühligkeit, die dem Bauern von Ornans versagt war, suchte er sich hier, wo ihn die gleiche Ehrlichkeit trieb, die dem Grad seiner Stärke entsprechende, seine Gaben vollkommen auslösende Form. Wie der plumpe Geselle Courbet für seine Plumpheit das passende weitmaschige Netz erfand, das sie zur Stärke formte, so organisierte Whistler seine Schwäche, liess seine Art durch so viel feine Kanäle pulsieren, dass sie reich wurde und nur die Zartheit zurückblieb. Seine Gabe ist zierlicher. Er entfernt sich und uns von der Gewalt des Elementes und lässt uns mehr seine Farben und Kurven geniessen. Aber die Entfernung entrückt uns nicht der Natur. Die Kurven tragen, die Farbe behält den Ausdruck. Wundervoll steht das Blau zu dem Braun, sehr reizend überspielt der Schaum die Wogenterrassen, aber noch schöner ist das Wässerige der Fläche unter dem duftigen Himmel. Das heisst, die Harmonie der Farben ist kein Paletteneffekt, kein Arrangement wie so viele Erfindungen des geschmackvollen Koloristen; die geschmeidige Linie ist nicht der Arabeske wegen erfunden, wie so viele Posen des Geschickten. Sondern der Künstler vereint sich

mit der Natur und lässt ihr nicht nur, sondern verstärkt noch das Natürliche. Das Wasser fliesst, hat die frohe Willkür des Elementes, und der über die Fluten gleitende, vor keiner Nebenabsicht erschreckende Blick versetzt die Seele in eine ähnliche frohe Wellenbewegung.

Auch Whistler, wie Manet und alle Nachfolger, trachtete, solange er sich diesem Kreise verwandt fühlte, nach einer Differenzierung des animalischen Presto Courbets. Die Schönheit der „Blue Wave“ verschweigt nicht, wieviel ihres Autors Temperament im Vergleich zu Manet dabei einbüsste. Dieser behielt bei aller Bereicherung, bei aller Kultivierung des Instinkts das Urkräftige, Ungeteilte, Durchdringende des Courbetschen Wurfes. Man ahnt selbst in dieser besten Marine Whistlers, was es ihn kostete, die notwendige Konzentration der mit grosser Kühnheit erfassten Wirklichkeit zu erreichen. Die Darstellung einer so elementaren Seite der Natur erforderte eine Erfindungsgabe, die der an Einfällen Ueberreiche nicht besass, und die Lösung dieser seiner Art so wenig gelegenen Aufgabe war ein Tour de force, der kaum zum zweitenmal gelingen konnte. Whistler musste erzählen können; er war darin Liebermann ähnlich, den auch nie eine von Mensch und Tier unbelebte Natur zur vollen Entfaltung seiner Eigenart brachte; brauchte ein an Details reicheres Modell, grössere Abwechslung der Materien, Dinge, die sich besser durch die Zeichnung als durch den Pinsel wiedergeben lassen, bewegte Silhouetten, und musste sich daher sehr schnell von der ganz entgegengesetzten Art Courbets entfernen. Der Schritt ist schon in der kurz nach der „Blue Wave“ entstandenen „Gefrorenen Themse“ deutlich. Auch die Aufgabe hat hier nichts mehr mit Courbet zu tun. Eine solche Menge gerader und dünner Linien, wie sie das Mastenwerk der Schiffe mit sich brachte, wäre Courbet ein Greuel gewesen. Whistler dagegen passte der Vorwurf wie angegossen, unvergleichlich besser als die „Blue Wave“. Man kommt ihm hier, trotzdem er nicht annähernd dieselbe Mühe auf das Bild verwandte — es sieht so aus, als wäre es in einer Sitzung gemalt —, viel näher. Die Koloristik ist nicht so gewählt, die Grazie nicht so greifbar, aber die spröde Distinktion in der rapiden Darstellung unwiderstehlich. Nicht ein Strich ist zuviel oder zuwenig; ja, diese nervösen Striche, die nach dem Hintergrund zu, immer dunstigere Silhouetten wiedergeben, malen. Die Technik nähert sich mehr der Lithographie, aber, was die Hauptsache ist, sie drückt vollkommen aus, was der Künstler sah; und in der seinem Wesen durchaus adäquaten Darstellung erfassen wir ihn selbst, wie er die Natur erfasste. Während Courbet aus dieser Anschauung vollkommen verschwindet, wird Whistlers Zugehörigkeit zu dem Kreise Manets entschieden. Nach der „Gefrorenen Themse“ würde man seine Art etwa in der Nähe Sisleys zu suchen haben, wobei die Aehnlichkeit mancher Formen weniger entscheidet als die Verwandtschaft der Temperamente. Dem entspricht auch noch das Bild des folgenden Jahres (1862) „Old Westminster Bridge“[1]), ein, man könnte

[1]) Das die Konstruktion der neuen Westminsterbrücke darstellt.

sagen, gefestigter Sisley, von gedrungeneren Formen und einer dem Manet näherstehenden Ausbildung des Figürlichen. Whistler hat nichts Solideres gemalt, und es ist eine grausame Ironie, dass gerade dieses Bild durch die vielen Sprünge der dicken Materie gefährdet scheint. Der Vorzug vor dem vorhergehenden Werke liegt in der erstaunlichen Ausdehnung des Malerischen. Offenbar reizte den Zeichner das Balkenwerk der zahlreichen Gerüste mit dem Gewimmel der Arbeiter. Aber der Pinsel gab die Mittel der Darstellung her. Das Flächige bei aller Gliederung, die Einhüllung der mit grösster Sachlichkeit wiedergegebenen Details, den Reichtum des Stofflichen, der für das reich getönte Wasser, das Holz, den Stein, die Menschen und zuletzt das Panorama auf der anderen Seite des Flusses ebensoviele Nuancen übrig hat, konnte nur ein Maler erfinden. Und ein grosser Maler schritt von hier zu dem schönen Bilde des Jahres 1865, „Old Battersea Bridge"[1]), dem Werke, das man ohne Rücksicht auf die Folge die endgültige Form Whistlers nennen möchte. Mit einer Konsequenz, der nichts von bewusster Absicht anhaftet, die nur dem Vorwurfe zu dienen scheint, vollendete Whistler das vorher Begonnene über jede Erwartung hinaus. Das Spiel der Persönlichkeit ist reicher als logisch. Whistler erfüllte nicht nur die natürliche Aufgabe, das Malerische stärker als vorher zur Geltung zu bringen, sondern fand gleichzeitig für seine Eigenart einen präziseren und reicheren Ausdruck. Nicht nur der Zeichner trat ganz zurück, sondern auch der spezifisch pariserische Maler, der an Sisley erinnerte. Das Prickelnde des Bildes der Westminsterbrücke, das lebhafte Vielerlei, das dem Vorwurf entsprach, erscheint neben dem neuen Bilde um etwas zuviel, zu gesprächig und nicht einfach genug; hier dagegen lässt eine ganz ungeteilte Form nach und nach dieselben lockeren Dinge sehen, ohne sie uns zu zeigen. Der Vortrag hat sozusagen mehr Atem und spricht sich ohne jede Erschöpfung aus, mit einer stillen Gemächlichkeit, die das Gesagte viel wirksamer macht. Geschmeidiger, als die Struktur der Westminsterbrücke zuliess, viel flüssiger, als je vorher, malt der Pinsel die breite Fläche des Flusses. Wasser, Brücke und Ufer hängen miteinander wie ein einziges Wesen zusammen und lassen doch gleichzeitig viel reichere Abstände sehen als auf dem früheren Bilde. Das Detail tritt zugunsten der Massen zurück, ohne undeutlich zu werden. Man sieht alles Notwendige bis auf die gitterhaften Verbindungen der Brückenpfähle und das olivene Geländer, hinter dem sich die Wagen und Menschen bewegen. Das Geheimnis liegt in der reichen bläulichen Atmosphäre. Sie wurde hier ebenso sorgfältig detailliert wie vorher die Objekte. Daher die reiche Abtönung von den constablehaft lebhaften Farbenpunkten der Leute am diesseitigen Ufer bis zu den verschwindenden Häusern und Türmen jenseits des Wassers. Die Stufen sind so unmerkbar, dass auch die Dinge in der

[1]) Hier abgebildet. Nicht zu verwechseln mit den Bildern desselben Titels aus der späteren Zeit.

Ferne noch greifbar deutlich erscheinen. Der Maler nötigt uns gleichsam, mit ihm über die Brücke zu gehen. Offenbar trug die erneute Berührung mit Courbet, mit dem Whistler während dieser Zeit, in den Sommern 1865 und 1866, zusammen in Trouville malte, zu der stärkeren Ausbildung des Tonigen bei. Damit entfernte sich der Maler der Battersea Bridge merkbar von den Impressionisten. Diese suchten in der Abstufung die Farbe so wirksam wie möglich zu erhalten. Manet sowohl wie Monet degradierten mit Kontrasten, d. h. mit Vielheiten, um der Fläche die denkbar grösste Lebendigkeit in jedem Stück zu geben, ein Verfahren, das nur mit einer äusserst biegsamen Fleckenstruktur durchzuführen war und der Pinselschrift den Löwenanteil an der Gestaltung liess. Nur durch den Zusammenklang aller Teile des Bildes entstand die Harmonie, nicht durch die Verbindung des Einzelnen. Das Einzelne musste daher mit grösster Präzision konzipiert werden, da es sich nachher nicht mehr, ohne das Ganze zu modifizieren, verändern liess. Whistler dagegen konnte behutsam seine Skala abspinnen. Er bereicherte seine Fläche wie die alten Holländer die ihren durch Lasuren, nur darauf bedacht, dass die als Ausgangspunkt genommene Farbe möglichst aufgelöst wurde. Was er an Kontrasten dazu brachte, konnte nach und nach eingefügt werden, wie man einen Fluss nachträglich mit Kähnen bevölkert, oder in den Schatten lichte Punkte, in ein beleuchtetes Stück dunkle Einzelheiten zu setzen vermag. Das Verfahren hatte den Vorzug, nie ganz misslingen zu können und das Resultat von der fleissigen Ausführung abhängig zu machen. Es hatte den Nachteil, für Augenblicks-Impressionen zu langsam zu sein, entfernte notwendig den Maler von dem Vorbild und band ihn an eine manuelle Detaillierung. Techniken unterscheiden sich nach dem Grad ihrer Ansprüche auf die Konzentration des Künstlers. Die stehen am höchsten, die von der Konzeption im Geiste das meiste, von der Ausführung auf der Leinwand das geringste verlangen. Die schwersten sind die am wenigsten spezifischen, am wenigsten „technischen", die von der Handfertigkeit möglichst wenig abhängen und das Bild scheinbar von selbst entstehen lassen; auch die einzig modernen, weil sie allein der gegebenen Mannigfaltigkeit der Natur entsprechen, im Gegensatz zu den früheren Epochen, als noch die begrenzte Aufgabe von vornherein eine mehr handwerkliche Hingabe erlaubte und notwendig machte. Die Gefahr für Whistler lag in dem Missverhältnis seiner Form zu seinem Modernismus. Ein behender Geist wie er musste bei der auf Handarbeit zugeschnittenen Technik die Geduld verlieren und dann nur die Mängel der Methode zu tragen haben.

„Battersea Bridge" ist der Höhepunkt des Landschafters. „Sea and Rain", die hübsche Marine aus demselben Jahre, in der Sammlung Young, mit der bernsteinhaften See und dem reichgetönten, blauweissen Himmel, zeigt bereits, wie sich der Maler zu helfen suchte. Die Formen sind viel aufgelöster als vorher, sie verschwimmen in der duftigen Atmosphäre, dafür wird die Farbe reicher. Die relativ stark kolorierte, aber sehr zarte Materie macht die mühsame Abstufung unnötig.

Statt von einem präzisen Vordergrund mit stark ausgeprägten Formen auszugehen und die ganze Skala der Töne zu durchlaufen, setzte Whistler von vornherein eine hauchartige Konsistenz als Basis und verkleinert dadurch alle Differenzen. Mit dem Verfahren erreicht er in „Sea and Rain" und einigen wenigen Bildern derselben Zeit vollkommen künstlerische Wirkungen, die keine absichtliche Beschränkung der Variation ahnen lassen. Die geringe, übrig bleibende Distanz wird mit um so grösserer Finesse ausgeteilt und genügt, um die Bewegung der Natur nachzuahmen. Das Abbild zeigt die zartesten Regungen der Atmosphäre, und wo das geschilderte Dasein nebelhaft wird, bleibt es immer noch eine organische Form. Dass man ohne den Widerstand einer peinlichen Künstlerredlichkeit auf diesem Wege zur Degeneration des natürlichen Malerinstinktes gelangen müsste, ist leicht verständlich. Ich will nicht sagen, zum Unmalerischen. Der Begriff des Malerischen umfasst tausend Grade und haftet bekanntlich selbst solchen Werken an, die gar nicht gemalt sind. Wir nennen ein Haus so, das hübsch unter Bäumen am Wasser liegt, eine altertümliche Strassenecke, oder das von vielen Falten gefurchte Gesicht eines weissbärtigen Mannes. Ein halbwegs begabter Dilettant bringt kein Bild fertig, dem nicht ein gewisser Grad des Malerischen nachgesagt werden könnte. In der Kunst haben aber alle Qualitäten nur dann einen praktikablen Sinn, wenn sie Maxima sind. Ein Bild, das sich nicht der äussersten Fülle von Schönheit, die es äussern müsste, nähert, ist nicht etwa weniger schön, sondern wertlos, so nichtig, wie ein unbeschriebenes Papier. Es gibt nicht zwei Künste, sondern immer nur eine. Diese ideale und allein rationelle Schätzung zieht nicht etwa den Begriff des Fertigen in Betracht, denn dann würde sie immer der objektiven Vergleichsobjekte entbehren, sondern sie rechnet mit der Aspiration des Menschen, der den Pinsel führt. Wir beurteilen nicht, was ein Maler macht, sondern, was er erreichen möchte, und prüfen erst nach dieser Feststellung das Resultat. Gelingt einem Künstler nur, seine hohe Aspiration mit Sicherheit zu erkennen zu geben, so hat er seine Aufgabe erfüllt. Die wesentlichste Bedeutung dessen, was wir Können nennen, ist in der Fähigkeit, ein hohes Ziel abzustecken, bereits enthalten. Wir haben daher weniger zu prüfen, was Whistler konnte, dafür fehlt uns der sichere und gerechte Massstab, als was er wollte.

Whistlers Wollen als Landschafter schwächt sich von den Bildern des Jahres 1865 an, ohne je wieder auch nur den Versuch einer Rehabilitierung zu machen. Das „Nocturne Blue and Green", die Themse mit der Ansicht auf Chelsea, mit der einsamen Gestalt zur Rechten kann etwa als Typ für die Fortsetzung der vorher erwähnten Marine gelten. Die Malerei begnügt sich mit einem geschmackvollen koloristischen Schema und der Andeutung von Umrissen. Das Wasser verrät noch den Versuch, eine gewisse Materie anzudeuten. Die folgenden, wie das „Arrangement in Grey and Gold" mit Battersea Bridge, in der Sammlung der Mrs. Flower oder das berühmte „Nocturne in Blue and Silver" mit dem Pfeiler

der Brücke, und die vielen anderen Nocturnos haben mit der Malerei nur noch gerade das gemein, dass sie mit dem Pinsel gemacht sind. Auch davon kann man sich zuweilen nur bei einiger Aufmerksamkeit überzeugen.

Dagegen fehlt es diesen Dingen nicht an Reizen, auch nicht an vielerlei Beziehungen zur Natur, und viele von ihnen zeigen einen kultivierten Geschmack. Es fehlt ihnen zu Kunstwerken nur das höhere Wollen des Künstlers. Whistler wurde der Maler der Londoner Atmosphäre, der Dämmerung, der Nacht. Niemand vermag ihm nachzuweisen, dass er nicht Realitäten schilderte, und dem Skeptiker, dem solche negativen Gründe das Gebotene nicht schmackhafter machen, könnte vorgeworfen werden, dass er vom Künstler grösseren Reichtum verlangt, als die Natur im gegebenen Vorbilde dem Auge bietet. Und gibt Whistler nicht wirklich mehr? nicht Materielles freilich, das wäre Lüge, aber Geistiges? Wer ist je an einem nebligen Abend am Ufer der Themse in Chelsea oder Hammersmith spazieren gegangen, ohne an ihn zu denken! Schon die Erinnerung, die regsamste Freundin aller Genüsse, straft den Skeptiker; schon die Tatsache, dass man bei einem Ding an ein anderes denkt, schafft Freude und stellt ein geistiges Band her, das unsere Gedanken weiterflechten. Es gibt viele Menschen, die den von Whistler gemalten Nebel für echter halten, als was ihnen in den Strassen Londons begegnet, so gut hat er das Unsichtbare getroffen. Und gestehen wir es uns, es ist behaglicher, in einem wohlgeheizten Zimmer diesen gerahmten Nebel zu geniessen, als auf dem Omnibus den anderen, der die Haut durchnässt. Die Gedanken, die uns das Ideale einflösst, werden uns selten von der rauhen Wirklichkeit gegönnt. Der Künstler, sagt unsere Erfahrung, soll die Natur überwinden, soll seine Natur dem Kosmos aufprägen. Wähle ich die Natur schwach, dachte Whistler, wird mir der Sieg leichter werden. Er wählte sie so klein, dass nichts davon übrig blieb als ein vager Schleier. Aber überwand er selbst das Minimum von Spiel einer verhüllten Natur? Er bediente sich nicht dieses Wenigen, sondern gab es so getreu wie möglich wieder. Er malte die Atmosphäre nicht, um den Dingen darin reichere Flächen, grössere Wirklichkeit zu verleihen, sondern malte sie ihrer selbst wegen. „Whistler", schreibt Graf Kessler, „drückt die Nacht nicht durch einen Gegensatz, eine kontrastierende Lichterscheinung aus, sondern in sich selbst durch das Besondere ihrer eigenen Töne und Harmonien. Er malt jenen dunklen Untergrund ihrer Töne, das Geheimnisvolle selbst der hellsten Nächte. Er zeigt alle Farben aufgelöst in reine Helligkeit, in Tonstufen einer blassen, schimmernden Nuance. Er gibt die Weichheit der linienlosen Formen, die Zartheit der Bewegung des Lichtes, wie es durch die schlafende Natur pulsiert. Wo ein heller Schein, eine Farbe, die roten Funken eines Feuerwerks durch die blaue Nacht fallen, da ist das nur wie zum Ueberfluss. Whistler hat diese Gegensätze nicht nötig"[1]). Also ein Zauberer,

[1]) In dem erwähnten Aufsatz in „Kunst und Künstler".

ein Genie sondergleichen, das Rembrandt und Velasquez in den Schatten stellt, ein Künstler, der aus Nichts einen Kosmos macht, ein Maler, der, ohne zu malen, malt. Denn gibt es eine Kunst, die ohne Gegensatz, ohne kontrastierende Lichterscheinung, aber trotzdem durch das besondere ihrer eigenen Töne und Harmonien die Nacht herzustellen vermag? Es sei denn, dass die Nacht das Schwarz an sich, der Nebel das Grau an sich wäre, und dass es genügt, diese Farbe an sich mit rechter Empfindung auf die Fläche zu zaubern. Dann wird ein Sargdeckel zum Symbol der Nacht und ein wohl appretiertes Grau zum Hüter aller Geheimnisse der Atmosphäre. Und in der Tat, bis dahin versteigt sich der Enthusiasmus der Verehrer. „Ce n'est ni le crépuscule ni la nuit," schreibt Mauclair, „c'est l'ombre en soi-même un élement distinct des heures, et où se déroule une existence qui n'est point la vie ordinaire . . ."[1]). Und Bénédite: „Apparences! illusions! c'est la grande chimère et la grande poésie de la nuit elle-même. D'autres avant lui avaient aimé l'ombre pour faire valoir la lumière; lui a aimé l'ombre pour l'ombre et la nuit pour la nuit."[2]). Also vielleicht ein Unglücklicher, den das Phantom narrt, ein zum Unmöglichen Entbrannter, dem auch die zartesten Töne aus der Palette roh neben der Wirklichkeit erscheinen und der, das Bewusstsein seiner Kunst verlierend, immer dichtere Schleier über das Geschaffene deckt und schliesslich im Moment, wo er wirklich glaubt, den Schatten der Nacht selbst auf die Fläche gebannt zu haben, vom Gespött der Menge aus dem Traum geweckt wird und erschreckend erkennt, dass er sein Bild zerstörte. Das könnte tragisch sein, ein grosser Romancier hat den Fall geschildert. Aber Whistler war nichts weniger als tragisch und vergass sich nie, auch dann nicht, wenn er die Kunst vergass. Der Spott der Ungläubigen war ihm nicht weniger nützlich als die Begeisterung der Gemeinde. Im Jahre 1878, im hellsten Monat, als eines Tages die Sonne besonders überzeugend in sein Tuskulum schien, ermannte sich der immer noch rüstige Ruskin gegen den Nocturno-Maler und schrieb die historischen Worte von dem Künstler, der nicht vor absichtlichem Betrug zurückschrecke, von dem „Coxcomb", der für die Frechheit, dem Publikum einen Topf Farbe ins Gesicht zu feuern, 200 Guineen verlange[3]). Sechs Monate darauf kam es dann zu dem denkwürdigen Prozess.

Der Denker, der einmal von der Kunstgeschichte erfasst wurde und mit den Internis vertraut geworden ist, wird Mühe haben, von dem Gebiete wieder loszukommen, weil es ihm das Auf und Ab des Menschentums in zu verlockenden

[1]) De Watteau à Whistler (Paris, Fasquelle 1905, pag. 310). Schon die Ueberschrift des Kapitels ist typisch: „Whistler et le Mystère dans la Peinture." Dabei sträubt sich Mauclair gegen die Komplikationen des literarischen Whistler-Kultus und protestiert wiederholt gegen den phantastischen Nimbus.

[2]) Gaz. d. B.-A., August 1905, pag. 152.

[3]) Im 69. der Briefe an die Handwerker Englands, unter dem Titel „Fors Clavigera", vom 2. Juli 1878.

Problemen bietet. Kein Dichter könnte Dramen und Komödien von gleich subtiler Psychologie ersinnen, und dass man bei diesen Vorstellungen von keinem Nebenmann im Zuschauerraum bedrängt wird, fügt dem Genuss schätzbaren Komfort hinzu. Whistlers Prozess ist eine Komödie von ungewöhnlich drastischen Effekten. Derselbe Ruskin, der Apostel Turners, glaubte aus denselben Gründen die Menschheit von dem Frechling säubern zu müssen, mit denen er Turner, den Vorgänger des Coxcomb, zum grössten Kunstgenie der Welt erklärt hatte. Er erschien nicht zur Verhandlung, aber auch ohne ihn blieb sie lustig genug. Es ist unmöglich, etwas Komischeres zu erfinden, als seinen Anwalt, der die Geschworenen bedrohte. England würde einer bösen Zeit entgegengehen, wenn sein Klient durch ihren Spruch verhindert würde, fürderhin das Schöne von dem Hässlichen zu scheiden. Oder den prachtvollen Präsidenten Huddleston, der, als man das Nocturno mit der Battersea Bridge auf den Tisch des Hauses legte, mit allem Ernste seines Amtes fragte, welcher Teil des Bildes die Brücke darstelle. Oder die unbezahlbare Zeugenfigur des Mr. Jones — des späteren Sir Edward —, der sich nicht nehmen liess, einige Vorzüge an den Bildern zu entdecken, bei dieser Gelegenheit endgültige Regeln über Komposition im einzelnen und Form im allgemeinen aufstellte und auf Grund dieser Argumente den kecken Kläger schliesslich entschieden, doch stets mit gleicher Milde zerschmetterte. Oder den Kläger selbst, die Hauptperson, in Wirklichkeit der Angeklagte, der sich mit eines Dickens würdigem Humor selbst auf seine Kosten verteidigte und mit Grandezza trug, als man den Widersacher statt zu tausend Pfund Sterling zu einem Heller verurteilte. Mit den Zügen der Wirklichkeit entstand eine unübertreffliche Satire auf allen Unsinn, der seit fünfzig Jahren gegen den Fortschritt gepredigt wird. Aber das beste daran war, was jeder echten Komödie den Wert gibt: der unsichtbare Witz, dass alle Gegner, die das Unmögliche aufboten, um sich lächerlich zu machen, unwissentlich für eine gerechte Sache stritten, dass der possenhafte Unverstand zum weisen Richter wurde. Freilich erst nach der Sitzung. Während des Spiels hätte sich schwerlich der tugendsamste Weise auf Ruskins Seite gestellt, noch weniger als der siegreich geschlagene Coxcomb seine Randbemerkungen zu dem Prozess in die Akten des „Gentle Art of making ennemies" niederlegte[1]).

Er war weder dumm noch tragisch. Die gewohnte Lebenstorheit des Künstlers hat ihn nicht beschwert, noch war er der Mann, Schimären nachzuhängen. Aber vielleicht der geschickteste Mystifikateur, der je die Welt berückte. Ein Blagueur grossen Stils, der niemand und nichts ernst nahm, sich selbst nicht ausgeschlossen, ausser seiner Blague. Er kannte seine Zeit und wusste sie zu nehmen, begriff ihres mit Unrecht nüchtern verschrienen Sinnes Empfänglichkeit für alles, was sich poetisch anschauen lässt, für den Seltenheitsduft aller Geheimnisse,

[1]) Bei William Heinemann, London, 1890.

zumal solcher, die nicht zu Lösungen nötigen. Er erfand das sekrete Zauberwort, das von irgendeiner unbekannten Zone kommt und von Mund zu Mund geht, ohne jemals laut zu werden, das die einen, die es wissen, von denen, die es nicht wissen, wie eine Kaste von den anderen scheidet. Unter seinen Mitteln fehlte nicht das Sinnfällige, die unentbehrliche Garantie für die Aufgeklärten. Es hiess Atmosphäre, ein fast neuer Begriff, und wurde zu einem Wunderland von unbegrenzten Möglichkeiten. Man lernte in den Lüften zu lesen, und die Kritiker dichteten zu wahren Bilderrätseln substantielle Inhaltsangaben. Man komponierte, wie er komponierte. Als er eines Tages merkte, dass auch in Oelgemälden die Harmonie eine gewisse Rolle spielt und von da an begann, seine Werke mit musikalischen Untertiteln zu versehen, schien für die Malerei eine neue Zeit angebrochen. Uebrigens verfehlte die Neuerung nicht, die Abneigung des grossen Publikums, die nach dem Ruskin-Prozess auch im kleinen Kreis des Malers ihre Opfer forderte, zu verschärfen. Aber Whistler war Mann genug, dem Strom die Spitze zu bieten, und fuhr nicht nur fort, seine Arrangements und Harmonien mit Namen zu nennen, sondern wendete die Rubrizierung auch nachträglich auf die Frühwerke an, die noch nicht von der fortschrittlichen Erkenntnis des Malers profitiert hatten. So kam manches Bild zu einer Harmonie, ohne seinem Autor besondere Anstrengung zu verursachen. Und Whistler hatte recht, die böse Laune des Augenblicks gelassen auszuhalten. Die Beziehung zur Musik war, während der Wahnfriedkultus seine Schwingen entfaltete und der Gedanke eines globalen Kunstideals die Gemüter zu beschäftigen begann, ein weitblickender Einfall, der über kurz oder lang seine Früchte tragen musste. Den verdankte Whistler mittelbar seinem Freunde Fantin, dem Wagnerenthusiasten[1]). Fantin machte im Gespräch aus seiner Leidenschaft kein Hehl und zeigte deutlich am eigenen Werke die Vorteile seiner Freuden. Aber während bei ihm das Musikalische eine das ganze Wesen durchziehende Anlage war, die in jedem Gemälde, in jedem Strich wie eine versteckte Begleitung mitklingt und durchaus organisch zu seiner Malerbegabung gehörte, war Whistler im selben Sinne (nebenbei bemerkt, auch im wörtlichen Sinne)[2]) vollkommen unmusikalisch und benutzte die Musik nur, um seinen Bildern suggestive Unterschriften zu geben. Das Mäntelchen tat seine Wirkung. Was für den Jünger nicht Atmosphäre war, konnte er sich als höhere Musik auslegen. Ich möchte wissen, was der solide Fantin, der sich energisch wehrte, für einen Musiker zu gelten, von diesem Sport gedacht hat.

Das musikalische Etikett war die letzte unfreiwillige Gabe Frankreichs. Sie galt Whistler mehr, als was dem Anfänger der Freund, dem angehenden Meister

---

[1]) Die Bezeichnung „Nocturno" verdankte er seinem Freunde Mr. Leyland. (Vgl. den Brief im „Art Journal", August 1892.)

[2]) Mortimer Menpes: Whistler as I knew him (Adam and Charles Black, London 1904 pag. 54 und 56.

Courbet gegeben hatte. Von Courbet zumal wandte er sich energisch ab. Nichts ist lehrreicher für die Psychologie des Vielgearteten als seine Stellung zu dem Meister von Ornans, kurz nachdem er sich von ihm in Trouville getrennt hatte. Ein Brief an Fantin, den Bénédite in das Jahr 1867 legt, enthält die erschöpfende Kritik des Einflusses sowohl, als auch des Beeinflussten.

„Ah, mon cher Fantin, quelle éducation je me suis donnée, ou plutôt quel manque terrible d'éducation je me sens! avec les belles qualités que je tiens de la nature, quel peintre je serais maintenant si, vaniteux et content de ces qualités je n'avais fait fi de toute autre chose! Non, vois tu, le temps où je suis venu était bien mauvais pour moi! Courbet et son influence a été dégoûtant. Ce regret que je sens et la rage et la haine même que j'ai pour cela maintenant t'étonneraient peut-être, mais voici l'explication." Und diese Explikation ist ein wahres Document humain: „Ce n'est pas le pauvre Courbet qui me répugne ni ses œuvres non plus. J'en reconnais, comme toujours, les qualités. Je ne me plains pas non plus de l'influence de sa peinture sur la mienne. Il n'y en a pas eu et on n'en trouvera pas dans mes toiles. Ça ne pouvait pas être autrement parce que je suis très personel et que j'ai été riche en qualités qu'il n'avait pas et qui me suffisaient. Mais, voici pourquoi tout cela a été bien pernicieux pour moi. C'est que ce damné Réalisme faisait appel i m m é d i a t à ma vanité de peintre et, se moquant de toutes les traditions, criait tout haut avec l'assurance de l'ignorance: „Vive la nature!" La nature, mon cher, ce cri-là a été un grand malheur pour moi. Où pouvait-on trouver un apôtre plus prêt à accepter cette théorie si commode pour lui, ce calmant pour toute inquiétude? Quoi! il n'avait plus qu'à ouvrir ses yeux et peindre ce qui se trouvait devant lui, la belle nature et tout le bataclan! Ce n'était que ça? Eh bien, on allait voir! Et l'on a vu le Piano, la Fille Blanche, les Tamises, les vues de mer . . . des toiles enfin produites par un polisson qui se gonflait de vanité de pouvoir montrer aux peintres des dons splendides, des qualités qui ne demandaient qu'une éducation sévère pour faire de leur possesseur un maître au moment qu'il est, et non un écolier débauché"[1]). Er schliesst mit einem pathetischen Schrei der Sehnsucht nach Ingres. Der, meint er, hätte ihn sicher auf den rechten Weg gebracht, obwohl er — Whistler — seine Bilder nur mittelmässig liebe. Ingres war damals gerade wieder Mode geworden.

Das Positive der musikalischen Mysterien war eine mit grosser Geschicklichkeit gezeichnete Geste. Sie entstammt weder den Präraffaeliten, noch den Franzosen, sondern war notwendig exotischen Ursprungs.

---

[1]) Gaz. d. B. A. 1905 pag. 232 und 233.

DER JAPANER

Die Analyse eines so harmlosen und einfachen Menschen wie Constable beansprucht unsere ganze Kraft, weil sich seine Entwicklung unbewusst vollzieht wie das Wachstum einer aus Blut und Muskeln bestehenden Masse, die dem Auge immer nur die unteilbare Einheit des Fleisches darbietet. Das Komplexe eines so raffinierten und vielseitigen Menschen wie Whistler zu zerlegen, ist vergleichsweise kinderleicht, weil es nicht zusammenhält, man sieht die Nähte. Er wuchs nicht, sondern kombinierte und traf auf Dinge, die nie zusammenhalten können. Auch eine weit bedeutendere Begabung als er hätte nicht vermocht, Rossetti und Courbet zu fusionieren, und nur einer winzigen Persönlichkeit konnte in den Sinn kommen, dergleichen zu versuchen. Es lassen sich aus Delacroix und Ingres, aus Raffael und Tizian, aus Rembrandt und der Antike, kurz, aus den denkbar entgegengesetzten Potenzen Synthesen gewinnen; aber Courbet und Rossetti schliessen sich aus, und zwar nicht, weil es Extreme sind, sondern weil der Courbet genannte Wert die Art des anderen restlos absorbiert. Man kann nicht hoffen, aus Eisen und Pappe einen neuen Körper herzustellen. Erhitzt man den einen auf seinen Siedepunkt, so bleibt von dem anderen nichts mehr übrig. Man kann sie allenfalls zusammenkleistern. Whistler hätte, bevor er an irgendeine Synthese ging, sich selbst analysieren müssen, nachsehen was in ihm war, und das reichlich vorhandene Unkraut von den sehr viel spärlicheren reellen Gaben trennen. Anfang und Ende der Kunst ist Selbstanalyse, und ein rechter Künstler bedarf der Belehrung durch andere nur, um sich selbst zu säubern. Von dieser vornehmsten Pflicht hatte Whistler nicht die leiseste Vorstellung. Er war delikat, aber unsauber und glich einem viziösen Kinde. Unter dem modischen Europäertum verbarg er die unhygienische Geistesart eines Barbaren. Das Bewusstsein, die dummen Europäer erobern zu können, die auf ihn hereinfielen wie die Hoteliers einer Kleinstadt auf einen exotischen Fürsten, stand ihm höher als die eigene Notdurft. Er hätte vor allem trachten müssen, alles latente Präraffaelitentum aus sich auszumerzen, stark genug zu werden, eines Rossetti nicht zu bedürfen. Das versäumte er, und daher verschlang dieselbe Wucherung, die aus dem „Piano Picture“ die „Fille Blanche“ werden liess, den vielversprechenden Ansatz des Landschafters.

Nichts war natürlicher, als dass er dem Anreger, dem er zu folgen nicht die Kraft besass, den Dank mit um so kräftigerem Hasse zahlte.

Das Exotische war Whistlers glücklichste Kombination insofern, als es ihm am besten stand und seiner Maskerade das unentbehrliche Stück gab; die unglücklichste, da es die Aussichten seiner Künstlerschaft endgültig verschloss. Es ist ohne Zweifel der stärkste Hebel des Erfolgs und sein entscheidendster Irrtum gewesen. Der Japonismus trat etwas später auf als die beiden bisher betrachteten Tendenzen und umschlang sie, wurde zwischen ihnen und den anderen Dingen, die noch dazukommen sollten, zum Mörtel und gab gleichzeitig dem Künstler das endgültige Gesicht.

Die Eroberung Japans, deren fünfzigjähriges Jubiläum man jetzt feiern könnte, hängt mit Whistler eng zusammen. Sie verdankt ihm nicht, wie man in England und Deutschland zuweilen gesagt hat, den Anstoss. Diesen gab Braquemond, der bei seinem Kupferdrucker Delâtre im Jahre 1856 ein Buch von Hokusai entdeckte und die Entdeckung mit grossem Eifer bald bekannt machte. Whistler gehörte mit zu den ersten Amateuren, die die Schätze Japans und Chinas sammelten. Seine Kollektion blauweisser Porzellane zählte schöne Stücke, und ich erinnere mich an ein paar Lacke, die noch aus der ersten goldenen Zeit stammten. Mit seinen Bildern hat Whistler deutlicher als irgendeiner der grossen Künstler seiner Generation — ich rede nicht von den kleinen — die folgenreiche Entdeckung bezeugt.

Japan trat im denkbar günstigsten Moment in den Kreis der europäischen Kunst. Es half Manet und seinen Freunden, die Zähigkeit der Materie Courbets zu überwinden und die Ausführlichkeit der Landschafter von 1830 einzudämmen. Es erweiterte den Naturalismus, machte den Pinsel lockerer, die Farben flüssiger, gab dem Einfall sein Recht zurück. Man verdankt ihm die Ausdehnung der Fläche, die Freude an lebhaften Kontrasten, das Bewegliche in der Komposition, der es die Reize des Asymetrischen gab, und vor allem einen neuen Ausschnitt des Bildes. Die Abneigung gegen das Schema des Klassizismus fand hier gleichzeitig Zuwachs und Milderung. Die Furcht vor dem stilisierten Umriss trat in ein gemässigteres Stadium. Die Zeichnung, die seit Delacroix um das Dasein kämpfte, erhielt neue Zwecke.

Alles das findet sich in den Werken Manets und seiner Genossen um das Jahr 1860, ohne dass es möglich wäre, einen Punkt zu bestimmen, wo der Einfluss einsetzte. Wo man bei Manet den Reflex Japans nachweisen zu können glaubt, stösst man gleichzeitig auf Goya, der ihm nicht weniger zu einer rapiden Darstellung verhalf, oder auf Guys, den an Leichtigkeit der Improvisation kein Aquarellist Japans übertrifft, oder auf Constable und Jongkind, deren Skizzen zuweilen frappierend an Künstler Nippons erinnern. Das heisst, die von Japan geförderte Tendenz war schon vorhanden, bevor man Hokusai und Hiroshige ent-

deckte. Der Einfluss bestätigte nur, half mit, gab hier und da in Einzelfragen den Ausschlag, aber hatte sich mit vielen anderen Tendenzen von gleicher und anderer Richtung auseinanderzusetzen und verlor durch die Reibung alles, was seine ethnographische Lage bestimmte. Der Orient diente, um die Europäer europäischer zu machen. Whistler stürzte sich kopfüber in das bunte Allerlei des Wunderlandes und kannte eine Zeitlang kein höheres Ziel, als so exotisch wie möglich zu werden. 1864 und 1865 malte er, so naturgetreu es ging, japanische Szenen. Die Fille Blanche wurde in bunte Gewänder gesteckt, vor einen echten Schirm gestellt und erhielt einen Originalfächer in das geishahaft gekrümmte Händchen. Oder die Japanerin sass vor einem zweiten Paravent zwischen Tischchen und Lackkästchen und betrachtete die Holzschnitte ihrer Heimat. Oder mehrere Japanerinnen wieder in anderen Gewändern standen und lagen auf einem Balkon und blickten träumerisch ins Weite. Die Ausstattung war immer nach echten Modellen gemacht, denn damals berücksichtigte die Pariser Industrie noch nicht die Bedürfnisse des Insellandes. Die Bilder dagegen riechen noch heute, wo sich unser Organ an dem jahrzehntelangen Missbrauch abgestumpft hat, penetrant nach Fälschung.

Man kann nicht sagen, dass Whistler diese Imitation beabsichtigte, oder wenn das zugegeben werden müsste, welche Art von Imitation ihm vorschwebte. Es wird wohl überhaupt nicht ganz leicht sein, festzustellen, was er eigentlich mit dem „Paravent doré“, dem „Balcon“, der „Princesse du Pays de la Procelaine“ und ähnlichen Bildern geben wollte. Vielleicht ein Spiel mit neuen Farben, ein Stilleben mit unverbrauchten Stoffen, die dem an Fischen, Früchten und Teppichen übersättigten Malerauge neue Nahrung bieten sollten. Der Zweck wäre löblich gewesen, aber galt ihm offenbar als viel zu bescheiden. Eher sollte uns das Land und seine Art, das Whistler mit der Seele suchte, genähert werden. Er erweckte auch wirklich mit allen ausschliesslich dem gedachten Milieu entnommenen Gegenständen die Vorstellung von Eigenheiten Japans. Auch an die Kunst des glücklichen Landes erinnern allerlei Sonderheiten der Gestaltung. Aber der Rest sorgt nur zu gut dafür, dass der Geist nicht die Meere überbrückt, sondern im finstersten Teil des alten Erdteils bleibt. Nichts, nicht ein Zug an diesen nur leicht gekleideten, bewegungslosen Gestalten gehört den behenden Tänzerinnen Utamaros. Nicht diese mit plumper Willkür gemischte Palette malt einen Schein der reinen Harmonien Harunobus. Grelle Dissonanzen verletzen uns gerade da, wo das Bunte nach der grössten Sicherheit des Koloristen verlangt, und während sich in den Teehausszenen die leichte Form zur grössten Straffheit spannt, bleibt hier der übernommene Rhythmus in molluskenhafter Weichheit stecken. Ein japanisches Stück mit echten Kostümen wird von der Truppe einer populären Londoner Schauspielbühne aufgeführt. Gesten, die nur von der animalischen Grazie eines der Natur ergebenen Volkes getragen, ihren Sinn behalten, werden von germanischen Sentimentalen gemimt. Die Kadenzen des Spiels, das geschwind wie ein Tanz an uns vorbei-

ziehen müsste, die Sinne kaum und nur mit haarscharf abgewogenen Wirkungen berührend, werden grob unterstrichen.

Ein eigenartiges Schauspiel ist diese Episode Whistlers. Es haben wenig Europäer das Faule unseres Kontinents so packend erwiesen wie der unerschrockene Amerikaner, und man dürfte selten Gelegenheit finden, unsere spezifischen Laster in salonfähiger Form so übersichtlich vor sich zu haben, als bei diesem ersten Zusammentreffen Whistlers mit Japan. Ein eingeborener Europäer hätte den Unterschied kaum so krass gezeigt, nicht mit der gleichen Ungeniertheit. Der Repräsentant einer vor lauter Mischung neutral gewordenen Kultur, der nur noch gerade fähig ist, die farbige Neuheit einer anderen zu erkennen, versucht sich ihrer bis dahin ungetrübten Reinheit zu vermählen. Der Gedanke ist nicht erquickend, dass wir unfehlbar den Japanern diese Kunst bringen werden, weil das an uns, das wert ist, von ihnen bewundert zu werden, und das sie treiben könnte, ihre alten Traditionen fortzusetzen, von dem Geschäftseifer unserer Stimmführer im Hintergrund gehalten wird. Und wie die Dinge liegen, ist man noch genötigt, ein Europäertum von Whistlers Gnaden als den Gipfel unter den Kulturträgern zu schätzen, die Utamaros Nachfolger unsere Sprache lehren werden.

Diesmal unterlag der Europäer. In der Eile, mit der er auf das Abenteuer ausgezogen war, hatte er die Waffen mitzunehmen vergessen. Nichtsdestoweniger versuchte er, nachdem der erste Entdeckertaumel verflogen war, systematisch vorzugehen, der ethnographischen Aeusserlichkeiten ledig zu werden und in den verborgenen Kern der neuen Kunst einzudringen. Auf dem Gebiete, mit dem die Eroberung begonnen hatte, blieb ihm der wesentliche Fortschritt versagt. Wohl wurden die Szenen des fremdländischen Dekors wieder entkleidet, die grossen allzu spezifischen Paravents beiseite gestellt, die bunten Kostüme durch europäische oder solche, die man Idealkostüme zu nennen pflegt, ersetzt. Aber damit erreichte er eigentlich nur, dass das Japanische im selben Umfang wieder verschwand. Die Kombination der Ueberbleibsel mit dem gemilderten Präraffaelitismus oder mit der kombinierten Antike führte zu keiner organischen Form. Das Bild im Besitz von Mr. Alfred Chapman, „Three Figures", ist typisch für diese Etappe. Vor einer Wand erscheinen drei Mädchen mit entzückenden Körperteilen. Das eine ganz nackt, die beiden anderen in jene wohltuende Gaze gehüllt, die, wie es im Roman heisst, alle Reize der jungfräulichen Körper ahnen lässt. Die mittlere, in lieblicher Kniebeuge, macht sich an dem bekannten Mandelbäumchen zu schaffen, dessen hoch aufstrebende Blüten die Wandfläche angenehm beleben. Demselben Zwecke dient ein weiterer Blumentopf zur Rechten. Desgleichen die beiden anderen Mädchen, von denen sich das eine, in berückender Schrägstellung, mit einem grossen Parasol beschattet, während die Nackte, mit nicht weniger berückenden Umrissen, der Genossin zusieht. Eben diese sinnbetörende Grazie ist Europens Mitgift. Sie atmet die Atmosphäre der gastlichen Häuser, deren Eigenart man vergeblich im

naiven Orient sucht, auch wenn dem Menschlichen ihrer Bestimmung dort die gleichen Institutionen dienen. Es gehörte unsere Kultur dazu, um die Lüsternheit zu dieser Verschwiegenheit zu vergeistigen, die sich zum mächtigsten Ideal der Zeitgenossen erheben sollte, und man kann dem Ruhme Whistlers lassen, dass kein Orientale das Persönliche seiner Gourmandise übertroffen hat. Japanisch ist der Parasol und die Mandelblüte, gar nicht japanisch die Materie des Bildes. Wieder wie in so vielen Beispielen dieser Art, stellt die Handschrift den Text in Frage. Sie ist derb und zähe und wimmelt von unbegründeten Dissonanzen, gleich groben grammatikalischen Schnitzern. Die graurosa Basis erfüllt kaum weitgehende Ansprüche, würde aber dem leichten Genre des Bildes entsprechen. Nur versinkt sie wehrlos unter brutalen Kontrasten, unter einem brennenden Rot und einem blitzenden Blau. Dieses Blau des Hintergrundes könnte der Palette Böcklins dienen und wurde von Watts in seinen trunkensten Träumen benutzt. Das Rot auf den Köpfen wirkt so, als wäre ein roher Barbar in die stille Behausung gedrungen, hätte den armen Dingern die Köpfe blutig geschlagen und sie nachher mit roher Sackleinwand verbunden. Aber auch diese sorglose Farbenfreude entspricht schliesslich der Stimmung, in die den Nichtberückten der Genre des Bildes versetzt.

Die Geschmacksverirrungen Whistlers sind ein psychologisches Rätsel. Er, dem so oft ausgesuchte Farbenzusammenstellungen gelangen, entgleiste zuweilen schlimmer, als ein tief unter ihm stehender, beliebiger Aussteller der Royal Academy. Man begreift solche Verirrungen um so weniger, als es sich hier und in vielen anderen Fällen um eine durch keine Rücksicht auf Natur oder Verständlichkeit des Bildes gehemmte Wahl der Farbe handelte. Er war durch nichts gehindert, statt des blauen Tons einen anderen zu nehmen und das isolierte Rot durch ein gelinderes zu ersetzen. Auch blieben die Defekte keineswegs aus Flüchtigkeit stehen. Whistler war nie flüchtig und hat diese Dinge offenbar beabsichtigt. Man sieht ihnen an, dass sie nach vielen Uebermalungen entstanden, offenbar nach mühseligen Versuchen. Zu jedem Genre, auch zum schlimmsten, gehört Talent und Laune.

Die Mängel konnten Whistler nicht verborgen bleiben. Er suchte ihnen durch Absperrung der Nahrung zu entgehen. Die Unsicherheit der Koloristik trieb ihn zur Reduktion der Palette, die mangelhafte Pinselschrift zur Abflachung des Auftrages. Bei den figürlichen Darstellungen hatte die Methode ihre Grenzen, bei den Bildnissen stiess sie zuweilen auf Widerstände der Besteller, bei den Landschaften fielen alle Hinderungen fort. Die gutmütige Mutter Natur erschliesst jeder Darstellung, auch einer, die sich fast mit nichts bescheidet, bequeme Vorbilder. Es gibt keinen Fleck, der nicht, in Rahmen gefasst, noch eine Landschaft werden könnte.

Dem Landschafter gelang die Eroberung Japans. Der Kampf entbehrt nicht einer komischen Seite. Whistler hatte sich des exotischen Kostüms entledigt,

allen Nippes entsagt und war schliesslich als Sieger aus der Umschlingung der wörtlichen Beziehungen hervorgegangen. Und als man im kleinen Kreise begann, ihn als Persönlichkeit und als einen der europäischsten Maler zu feiern, war er in Wirklichkeit ein halber Japaner geworden.

Der Maler der Battersea Bridge entdeckte das Schema der Impressionisten Nippons, die amüsante Gliederung nach einem niedrig oder hoch gelegenen Blickpunkt, mit der Hiroshige gewirkt hatte, übertrug die lustigen Brückenperspektiven Hokusais auf die Londoner Modelle und lernte von den Malern des Fushi die kecke Fleckenornamentik. Es gibt kaum ein Bild, in das nicht der kokette Zweig aus irgendeiner Ecke hineinragt. Whistlers erfinderischer Geist erreichte mit dem Zweig eine unabsehbare Fülle von Variationen. Er befestigte ihn oben und unten, links und rechts und fand immer neue Stellen, und jedesmal wurde ein neues Opus daraus. Oft hängt das ganze Bild nur an dem ach so dünnen Ast. Es gibt Nocturnos, denen diese Agraffe allein und das wohl applizierte Schmetterling-Signum zu Gesichtern verhelfen. Und zwar zu Gesichtern von unverkennbar japanischem Typus. Mit dem Uebergang ins Flächige vollzog Whistler die endgültige Okkupation. Seine Landschaften nahmen eine wesentliche Eigentümlichkeit der bildlichen Darstellungen Japans an und büssten in gleichem Verhältnis den Charakter des europäischen Oelbildes dabei ein.

Der Fortschritt in der Nachahmung springt in die Augen. Die hässliche Differenz zwischen einem exotischen Inhalt und einer europäischen Form verschwindet. Es gibt Dutzende von Nocturnos und dergleichen, die ganz oder mindestens ohne beschwerende Reste in die Empfindungswelt Japans aufgehen. Der Wettkampf wird nicht mit entlehnten Objekten betrieben, sondern mit der Anschauung. Und die Bilder geben, was ihr Autor geben will, eine Farbenharmonie, eine dem Auge wohltuende Fläche, das Abbild gewisser Seiten der Natur. Wenn ein Künstler genug tut, der seine Absicht erreicht, lässt sich gegen Whistler nichts einwenden.

Aber gegen diesen Satz protestieren wir. Das Können bleibt ein wesenloser Begriff, wenn wir auf die Kritik des Willens verzichten. Und gegen das nahezu japanische Wollen eines Europäers sträubt sich unsere Vernunft. Nicht die Einbildung auf unseren Besitz verbietet das Streben nach orientalischen Zielen, sie ist im Zeitalter des Eklektizismus gering geworden und hindert nicht, dass wir noch sehr viel primitiveren Gebilden nachhängen; aber die Logik, die allen Künsten gleiche Gesetzmässigkeit des Schönen; die Einsicht, dass man mit europäischen Mitteln nicht wollen darf, was den Orientalen genügt, weil die Verschiedenheit der Mittel nicht nur unmöglich macht, es zu erreichen, sondern vor allem die jedem idealen Streben notwendigen Widerstände beiseite setzt.

Es gibt Orientalisten, die einem van Eyck den Kakemono eines chinesischen Primitiven und einem Rembrandt den wohlerhaltenen Druck eines Hokusai vor-

ziehen. Darüber ist nicht zu streiten. Andere würden den Kakemono für eine Briefmarke derselben Zone hergeben. Sammler sind Kranke, von harmloser Art. Ihre Schätzung bleibt ohne wesentliche Folgen, sie bringt nur einen Besitzwechsel hervor. Alle Künstler sind Sammler, und es gibt, wie hundert Beispiele aus allen Zeiten lehren, Fanatiker darunter. Jedem droht die Gefahr, dass die Aussenseite geliebter Dinge der eigenen Schöpfung zu nahe kommt, den weiten Weg abkürzend, der allein die Anregung zum Vorteil werden lässt. Viele liessen Constables Regel ausser acht, bei der Schöpfung alle Kunst zu vergessen, und die auffallend geringe Zahl von Meistern reicher Herkunft dürfte zumal in unserer Zeit aus der Liebhaberei zu erklären sein, die sich dem Armen versagt. Whistler war von seinem Sammlertum getrübt. Er opferte die Kunst der Passion und einem noch leichteren Ehrgeiz. Das Gefäss, in dem sich die Begabung zur Kunst läutert, füllte sich mit seiner Liebhaberei. Diese wuchs über den gewohnten Umfang hinaus, es haben wenige Zeitgenossen feine Dinge besser als er gewürdigt; die Kunst aber verlor den notwendigen Raum und die unentbehrlichen Kräfte. Diesem Mangel schien der Charakter der entlehnten Kunst entgegenzukommen. Ihr geringerer Anspruch auf die Persönlichkeit entsprach Whistlers Unfähigkeit, sich zu konzentrieren, und mit der Aufgeklärtheit des Sammlers sah er über die Verschiedenheit der Traditionen hinweg, auch über die natürlichen Unterschiede der Gattungen. Wir bewundern an den Blättern der Japaner die Ausbildung eines zeichnerischen Typs, der mit der Grazie der Kalligraphie die Treffsicherheit der Geschwindschrift verbindet. Das zarte Material entspricht der Flüchtigkeit der Reize und schliesst von vornherein einen Teil der Ansprüche aus, die wir an die Malerei — ich sage absichtlich nicht, europäische Malerei, weil es nur eine gibt — zu stellen gewohnt sind. Es vermag neben dem Reichtum der Schrift die Harmonie objektiver Farben zu umfassen, also alles, was der Geschmack aus gegebener Fülle wählt; aber die subjektive Farbigkeit, die nur die Uebung mit unseren Mitteln ergeben konnte und die wir mit Recht als Mittel zu reicheren Variationen und gleichzeitig als unersetzliches Zeichen freierer Kunst unendlich höherstellen, bleibt ihm im wesentlichen verschlossen. Die Entwicklung der unserer Malerei entsprechenden bildlichen Darstellung der neueren japanischen Kunst verlief zumal im Holzschnitt und erschöpft sich mit der idealen Ausnutzung aller Möglichkeiten dieser Technik. Die spezifisch gewerbliche Schätzung eines Teils der japanischen Kunst entspricht dem Charakter des Ganzen. Der Unterschied zwischen einem Kamm und einem Gemälde beschränkt sich auf die Materialien und die materielle Zweckbestimmung. Der europäische Kunstbegriff ist daher auf Japans Schöpfungen unanwendbar, und dass ihr wesentlicher Nutzen nur dem Kunstgewerbe Europas zustatten kam, war selbstverständliche Folge. Die individuellen Eigenschaften unserer Malerei konnten bei der Berührung nur verlieren, insofern als die Abstraktion unseres Kunstbegriffs dabei an Umfang einbüssen musste; eine Abstraktion, die mit jahrhundertelangen An-

strengungen und mit dem Opfer eben der Vorzüge einer der japanischen vergleichbaren Gesamtkunst erkauft worden war. Diese Einbusse stellt nicht die Vorteile, von denen ich oben sprach, in Frage. Sie gleicht dem wohltätigen Blutverlust, den der Arzt dem überhitzten Körper verordnet.

Auch Whistlers Vorteile bei seiner Hingabe, die er weiter trieb, als irgendeiner unserer japanisierenden Meister, konnten nur auf dem kunstgewerblichen Gebiete liegen, und hier hat er tatsächlich einwandfreie Resultate gebracht. Davon wird noch zu reden sein. Das Urteil über ihn lautet ganz anders, sobald man statt des Künstlers den Kunstgewerbler vornimmt. Dieser wurde, so sehr man den anderen überschätzte, verkannt. Freilich war Whistler an der Verkennung alles gelegen, und niemand hat mehr dazu beigetragen, als er selbst. Eben hier liegt die Moral seiner Geschichte. Das Amerikanertum in der Handhabung von Begriffen, die, weil sie äusserlich nicht streng geschieden sind, ohne Schwierigkeit vermengt werden können, setzt das Verfahren fort, das Whistler mit der Verquickung Rossettis und Courbets begonnen hatte. Der Kompromiss ist, weil nicht auf greifbare Eigenschaften bekannter Persönlichkeiten gerichtet, nicht so sichtbar und treibt den Betrachter nicht mit gleicher Schnelle zur Kritik der Gesinnung. Man ist nicht unbedingt genötigt, die Bewusstheit des Irrtums anzunehmen, und findet bei einiger Milde die Lösung, dass der Allzukluge des rechten Intellektes mangelte. Die nackte Folge des Kompromisses war dieselbe. Der Maler kann seine Ansprüche nicht an einer Kunst schärfen, die der wichtigsten Voraussetzungen der Malerei entbehrt. Whistler strebte mit dem Pinsel und mit den Fähigkeiten der Pinselübung nach Wirkungen, die der Japaner im wesentlichen mit dem Holzschnitt erreicht. Er profitierte eine Zeitlang von der Abgelegenheit der Vorbilder. Nicht wenige Ausstellungsbesucher haben Japans Kunst durch Whistler kennen gelernt und ihm für die Vorzüge einer Kunst gedankt, die, des exotischen Gewandes entkleidet, an Schmackhaftigkeit gewannen. Je näher wir den Originalen kamen, — es ging langsam, der Handel blieb jahrzehntelang auf einen kleinen Kreis beschränkt — desto entbehrlicher wurde die Vermittlung oder sollte es wenigstens werden. Desto leichter sollte man die Differenz erkennen. Sie ist kein Plus zugunsten Whistlers. Sein Pinsel beschränkte sich auf eine Abschwächung der Vorlage. Nur die materielle Einzelheit seiner Flächentönung ist reicher, wir erkennen auch in den verblasensten Bildern noch einzelne Pinselstriche, während in den Drucken der Japaner die Fläche nur durch die Färbung und schematische Reliefwirkungen bewegt wird. Aber diese Einzelheit, die man zuweilen nur durch eine sorgfältige Untersuchung erkennt, ist in hundert Fällen nichts als ein Mangel der Deckung, zuweilen die Folge einer Detaillierung, nie aber das Resultat bewusster Teilung, die aus dem Charakter des Farbenauftrags durch den Pinsel ein das ganze Bild umfassendes System von Wirkungen gewinnt. Das System vielmehr, soweit man überhaupt bei Whistlers Bildern von System reden kann, hält sich an

die Flachornamentik der Japaner; und da es deren Gewandtheit nicht erreichen kann, da es unmöglich ist, eine ähnliche Sauberkeit der Flächen mit dem Pinsel zu geben, da weiter dem Umriss der Reichtum des Rhythmus und die Delikatesse des Striches fehlen und natürlicherweise fehlen müssen, kann der Ausgang der Konkurrenz nicht zweifelhaft sein.

* * *

Menschlich einigermassen begreiflich wird das Missverständnis, wenn man an eine positive Eigentümlichkeit Whistlers denkt, die ich bisher nicht berücksichtigt habe — sein unzweifelhaftes Graveurtalent. Er war, wie Duret sagt, ein „Graveur d'instinct et de race"[1]), geboren für die Radierung und später ein glänzender Lithograph. Bevor er zum Pinsel griff, hatte er sich bereits unter den Pariser Genossen seines Debüts mit seinen Aetzungen einen Namen gemacht und, während er als Maler noch nach allen möglichen Richtungen nach einer Form suchte, als Radierer längst einen vollkommen adäquaten Ausdruck für seine Eigenart gefunden. Es gibt kein Gemälde, das ihn vorteilhafter zeigt, als die Blätter um das Jahr 1860, als er 25 Jahre zählte; Wiedergaben der Natur von grösster Sachlichkeit, Wiedergaben Whistlers mit all seinem Esprit, seiner Beweglichkeit und seiner Lust am Fabulieren ohne irgendeine seiner Schattenseiten. Zur selben Zeit, als er sich mit dem „Piano Picture" quälte, ritzte er in ein paar Stunden die Themse-Ansicht mit dem häuserreichen Ufer, dem Gewimmel von Kähnen auf dem vom Weiss des Papiers gemalten Fluss, mit dem prachtvollen Schiffer im Vordergrund[2]), oder nahm von einem Fenster des Louvre die Häuserinsel der Seine auf[3]), oder machte sich über Strassentypen her. Die Blätter scheinen wie von selbst entstanden. Er dachte dabei nicht an Kunst, sondern wollte, was er vorher im topographischen Bureau von Washington gewollt, wenn er zum Entsetzen seiner Vorgesetzten die Kartenränder mit Karikaturen bedeckt hatte[4]): sich amüsieren am Dasein, nicht anderer, sondern seiner selbst wegen, zuschauen, wie die Welt unter dem Griffel wiedererstand, ohne Absicht, der Sache wegen. Man kann in vielen der früheren Radierungen, namentlich in den Interieurs, wie in der „Vieille aux loques", „The Kitchen" usw., den Schatten Rembrandts erkennen, aber man bleibt nicht daran haften, sondern dringt zu etwas anderem, durchaus nicht rembrandthaften hindurch, das loser, spielerischer, heller ist, sicher viel kleiner, aber frei von der Verkleinerung des Epigonentums. Und diesen Eindruck hält das ganze Oeuvre gravé bis zum Schlusse aufrecht. Es sind schwache Blätter darunter, keins, das mit der

[1]) Duret, pag. 14.

[2]) Black Lion Wharf, datiert 1859 (Wedmore-Katalog, Nr. 40).

[3]) Wedmore, Nr. 55.

[4]) The Art of J. M. N. Whistler. An appreciation by T. R. Way and G. R. Dennis (G. Bell and Sons, London 1903) pag. 5. (Vgl. auch Duret, pag. 5, und Menpes, pag. 88.)

Schwäche herausfordert. Keine der verhängnisvollen Sünden des Malers, keiner der Kreuz- und Quersprünge stört die Entwicklung. Nur der eigenen Erfahrung wird das Moment des Fortschrittes entlehnt. Auch hier tritt eine nach Auflösung zielende Tendenz hervor; sie wurde in den Lithographien am weitesten getrieben. Aber sie opfert nicht die Form, sondern macht sie biegsamer. Sie treibt Whistler, das Detail zu vereinfachen, aber das, was sich aus dem Kupfer gewinnen lässt, zu vervielfachen. Es sind sicher viel tiefere Dinge mit der Nadel gesagt worden, aber, das muss man Whistler lassen, keiner hat wie er Dinge gebracht, die so ausschliesslich für die Nadel gedacht sind. Eben dieses Mit-dem-Werkzeug-denken stellt den Graveur so weit über den Maler, der mit allen möglichen technischen Einfällen vergebens versucht, die Kluft zwischen Empfindung und Form zu überbrücken. Whistler ist sich selbst in den Radierungen so nahe, wie die Handschrift dem Schreiber. Oder noch näher, denn es ist nicht möglich, sich auf anderem Wege gleich schnell mitzuteilen. Er schrieb radierend sein Venedig nieder, sein London, sein Paris. Die „Doorways", der „Balcony", der „Garden" sind aufrichtiger als alle Briefe an Fantin; Berichte an einen Freund von idealer Vertrautheit; und das Glück, das er in der Erinnerung während des Schreibens empfand, reimt sie unwillkürlich. Nie hat der Maler an die Pracht solcher Blätter gereicht. Somptuösen Spitzen gleich wirkt sich aus winzigen, kaum merklich gekrümmten Strichen das Gewebe; und nur weil die Form aus solchen, wie Spitzenmaschen organisch zusammenhängenden Teilchen hervorgeht, entsteht die Wirkung. Man vergleiche einen radierten Markusplatz mit einem gemalten. Die Radierung überträgt einen typischen Eindruck, den sie mit ihren Mitteln vollkommen fassen kann, das eigentümlich Durchbrochene der Bauten mit ihren vielen Bögen und tausend Zieraten. Den übertreibt sie. Das radierte Venedig Whistlers ist noch weit zierlicher, die Gotik noch viel mehr Rokoko als die Wirklichkeit. Und mit dem prickelnden Filigran, das die Wirklichkeits-Empfindung in vielfachen Variationen wiederholt, entsteht allmählich nicht nur das gegebene Objekt, der Bau, den man beim ersten Blick mit aller Deutlichkeit umfasst, sondern die Atmosphäre, die ihn umgibt und wieder auflöst und zu dem phantastischen Gebilde gestaltet, das unsere Blicke in glücklichen Nächten oder im Sonnendunst des Mittags oder in der feuchten Dämmerung des Abends von der Zauberstadt mitnehmen. Der Maler dagegen will mehr, und wer wollte es ihm verwehren! er könnte mehr, wenn er seine viel reicheren Mittel richtig benutzte, könnte die Wucht der Massen dazutun, die sich dem Filigranwerk der Radierung entzieht, könnte noch greifbarer zu der Zierlichkeit, die uns entzückt, das drohende Dunkel zufügen, das in die Bewunderung das Grauen vor dem Unsichtbaren der Lagunenstadt mischt. Aber wie weit auch die Möglichkeiten des malerischen Mittels an sich das Maschenwerk der Radierung übertreffen, sie wirken nur, wenn sie ganz auf demselben Wege wirksam gemacht werden, wenn dem Maler gelingt, auch aus seinem Material ein Netz zu weben, mit dem er die Wirklichkeit

einfängt. Das aber war Whistler zu viel. Er glaubte, als Maler den Zauber Venedigs von aussen fassen zu können, den er als Radierer von innen heraus entstehen liess, und verwechselte Ursache mit Wirkung. Er versuchte, die Atmosphäre um die Markuskirche festzuhalten, und malte sie so, als gäbe der duftige Zauber das Gebäude, während genau das Umgekehrte der Fall ist. Er hätte geradeso gut versuchen können, aus gemaltem Duft eine Rose entstehen zu lassen, und erreichte mit diesem phantasierenden Naturalismus nur die tote Wiedergabe einer lebenden Erscheinung. Es ist genau derselbe Trugschluss, der Turner in die Irre führte, und er ergibt frappierend ähnliche Folgen. Nur verfügte Turners Sensualismus über reichere Spielarten. In seinen luftigen Geschichten stecken die Möglichkeiten grosser Kunst, und nur der Wille fehlte, sie zu Werken zu dichten. Von allem Apparat entkleidet, bleibt ein ausserordentliches Talent, ein seltener Farbensinn, eine ungewöhnliche Geschicklichkeit übrig. Whistler hat nur den Apparat ausserhalb des Künstlerischen liegender Suggestionen vervollkomnet, das Positive dagegen auf ein tief unter Turner bleibendes Niveau gedrückt. Sein berühmtes „Old Battersea Bridge", das man jetzt in der Tate Gallery bequem mit Werken des Vorgängers vergleichen kann, ist eine ungeheuerliche Verbilligung Turners. Constable, der die Bilder seines Zeitgenossen richtig zu bezeichnen wusste, würde Whistlers Malereien „large colour prints" genannt haben.

Whistlers Irrtum war, atmosphärische Erscheinungen für Schemen zu halten. Daher malte er Schemen. In Wirklichkeit aber ist die Atmosphäre so wenig schemenhaft wie irgendein Stück der Natur, nur an weniger greifbare Dimensionen, als die gewohnten, gebunden, und eine Darstellung, die den veränderlichen Schein zu festigen sucht, gibt nicht nur nicht ihr Wesen, sondern erreicht mit solcher Wörtlichkeit das Gegenteil des Vorbildes. Whistlers verführerischste Markuskirche das „Nocturne Blue and Gold" der Sammlung J. J. Cowan, versucht mit einem seltenen Ton, der zu einem noch selteneren anderen gestimmt ist, das Farbige des Eindrucks zu geben. Aber auch, wenn das gelbliche Goldbraun des Marmors noch viel gewählter wäre, und das Blau der Atmosphäre viel zarter, es bliebe ein Braun und ein Blau, die zueinander immer nur eine ganz beschränkte Beziehung ergeben, und ihre Aehnlichkeit mit dem Blau und Gelb der Wirklichkeit umfasst einen so unendlich kleinen Teil des im abendlichen Licht gebadeten Monumentes, dass man nur die klägliche Differenz zwischen Natur und Kunst empfindet. Das turnerhaft Gefleckte, nicht Gradierende des Auftrags benutzt aber nicht mal diese geringfügige Beziehung der Farben. Es ist reine Willkür des Künstlers, mit einer, mit farbigen Flecken getränkten Leinwand die organische Materie der Atmosphäre anzudeuten. Eine Druetsche Photographie steht als Kunstwerk ungleich höher und kommt der Wirklichkeit näher.

Der Stolz auf den Reichtum seiner gewerblichen Mittel macht den Handwerker stark, die Einsicht in ihre Beschränktheit macht zum Künstler. Gewiss

holte Whistler das Maximum aus dem Kupfer heraus. Was sein Schüler Menpes von dem Druck der Radierungen erzählt[1]), lässt uns an die minutiöse Sorgfalt der Japaner denken. Doch gerade in den Blättern, die das Aeusserste von Delikatesse in der Behandlung bieten, wie „Putney Bridge“ oder „Upright Venice“[2]), überflügelt der freie Lyrismus die Routine. Nocturnos, die mehr versprechen, als sie halten, sind unter den Radierungen kaum zu finden. Der 1886 herausgegebenen letzten Serie von Ansichten Venedigs gingen „Propositions“ für den Radierer voraus, deren erste lautete: „Qu'en art il est criminel de vouloir aller au delà des moyens employés pour son exercice“[3]). Wenn sich der Maler den Satz zur Regel genommen hätte, wäre ihm mancher Irrtum erspart geblieben. Der Radierer, der als Pinsel nur eine Metallspitze, als Farbe nur das neutrale Druckpigment besass, war ein grosser Maler, nicht, weil er mehr mit dem Werkzeug gab, als andere vor ihm, sondern, weil er schärfer seine Grenzen erkannte und innerhalb des unüberschreitbaren Kreises das Farbige und das Malerische wie ein durch nichts beschränkter Künstler erfand. Mit diesem Stolz auf den Reichtum seiner Armut war er Europäer, Träger der edelsten Fähigkeiten unserer Kultur, einer höheren als die der naiven Kinder des Orients, die zuviel der frohen Buntheit zum Geschenk erhielten, um den höchsten Begriff des Farbigen aus eigenem Geiste bilden zu können. Dass den Maler dieser Stolz im Stich liess, bis zum Neid auf der Japaner gefälligeres Handwerk und ihre leichtere Art, das Leben zu nehmen, das raubt der Silhouette des Menschen den reinen Umriss. Sicher erklärt die Geschicklichkeit des Graveurs das Ungeschick des Malers und seine Neigung für eine, zumal im Graphischen hervorragende fremde Kunst. Aber die Erklärung verringert nicht unseren Anspruch an Whistler. Hundert andere nach ihm haben Japan exploitiert und dabei ihre Rechnung gefunden. Wir sind ihnen noch dankbar, denn sie fanden dort, was in dem alten Kontinent der Schutt der Jahrhunderte bedeckte. Whistlers Rechnung ist nicht aufgegangen. Nie hätte der Radierer eines weiteren Ruhmes bedurft. Whistler stände als Mensch und Künstler höher, wenn er nie den Pinsel berührt hätte. Kaum hätte er Japans bedurft. Er hat die exotische Blume banal gemacht, bevor ihr Duft uns erfreute, und seiner Malerei hat der Exotismus den Gnadenstoss gegeben.

---

[1]) „Whistler as I knew him“, pag. 87 ff.

[2]) Wedmore 145 und 172.

[3]) Die anderen zehn Sätze behandeln unwesentliche Dinge, namentlich die Frage des Formates und des Plattenrandes.

DER SPANIER

Einer der Biographen Whistlers hat eine lange Abhandlung geschrieben, um zu beweisen, dass Whistler der grösste Bildnismaler der Welt gewesen. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass der Mann in Amerika wohnt[1]). Tatsächlich waren die Porträts der stärkste Trumpf Whistlers. Dafür sprach schon sein Anpassungsvermögen. Die Gewohnheit, in der Natur immer nur das Kostüm für seine Laune zu sehen, und die Fähigkeit, bevor er einen Eindruck zu Ende empfand, bereits den Schein einer Form daraus zu gewinnen, mussten auch hier entscheiden. Der Jongleur ohnegleichen, der in fremde Völker hineinschlüpfte, bevor er ihre Sprache verstand und das Idiom der Dinge zu sprechen sich getraute, bevor er ihr Wesen besass, brachte dem Porträtisten brauchbare Eigenschaften mit. Vor allem, die seit van Dyck geschätzte, von Reynolds erweiterte und zumal unserer kommunistischen Epoche unentbehrliche Geläufigkeit des Aufnahmeapparates. Seine Methode war zwar nicht annähernd so schnell wie die alte englische, aber passte sich noch besser jedem Gesichte an, dessen Träger den notwendigen Aufwand an Zeit und Geld aufbringen konnte. Ein komfortableres Objektiv, das abwechslungsreichere Aufnahmen ergab als die Schablone der Vorgänger. Der Arrangeur, der mit einem Nichts den Typus Fantins rossettisierte, mit demselben Nichts einer präraffaelitischen Gestalt die Reize Japans zukommen liess und eine japanische Landschaft zu einer Ansicht von Chelsea machte, hatte alles, was der Verwandlungskünstler fashionabler Kreise brauchte. Er war stark in seinen Verwandlungen. Ich habe Zeitgenossen in sein Atelier von Fitzroy-Street treten sehen, denen die Natur nur wenig Aplomb verliehen und die, zu Konterfeis geworden, das Haus als spanische Granden verliessen. Dabei waren sie sich immer noch ähnlich. Das Auszeichnende verwischte nicht alle ihre Züge, war nicht wie bei den Allzuflinken der Reynolds-Zeiten der Stil einer leicht bestimmbaren Klasse. Es lag in scheinbar unbedeutenden, ganz unauffälligen Kleinigkeiten, in einem Etwas, einem Nichts, das man Mühe hätte, in einem Worte darzustellen und das, eben weil es so diskret war, die Kundigen anzog. Wodurch unterscheidet sich ein eleganter

---

[1]) Recollections and Impressions of James M. N. Whistler by Arthur Jerome Eddy (Lippincott & Co., Philadelphia and London, 1903).

Mensch von anderen? Den Schnitt des Rockes kann man kaufen, auch den Stoff und alles andere, bis auf den Schlips und den Stock. Aber was dem einen die Taille gibt, macht den anderen noch lange nicht schlank; was bei dem einen natürlich ist, erhält bei dem anderen den fatalen Beigeschmack des Neuen. Wenn man sieht, wie es gemacht ist, geht schon der Charme verloren. Gut anziehen, heisst ein Ensemble erfinden. Der junge Worth sagte mir einmal, es sei leichter, ein Bild zu malen, als eine Frau richtig zu kleiden. Vielleicht geht das ein wenig zu weit, aber eine Kunst ist auch diese Erfindungsgabe.

Solch ein Künstler war Whistler. Sein treuer Menpes hat uns nicht die Einzelheiten seines Komforts verschwiegen[1]). Er zeigt den Meister bei der Anprobe und beim Hairdresser, kennt das Geheimnis seiner Hutform und des berühmten langen Stöckchens, schildert ihn, wie er ass und wie er sprach und findet in allen diesen Betätigungen denselben Kreis von „artistic conceptions", denselben Stil. Whistler hatte Stil. Er besass den Mut, dem antiquierten Urteil der Welt zu trotzen, das mit der geistigen Bedeutung das hingebende Interesse an der äusseren Erscheinung für unvereinbar erklärt. Dem kleinen Kreise in London zumal und in Paris, der den Dichter aus dem engen Poetenstübchen auf die strahlenden Höhen der Gesellschaft versetzte und sich getraute, im Maler vor allem den Lebenskünstler zu sehen, war Whistler ein Apostel. Er wagte sogar, sich nicht nur gut, sondern mit einer in Nuancen reichen Auszeichnung des Wesens zu tragen, und vermied mit Sicherheit die plumpen Spässe der Romantiker, die sich mit der flatternden Krawatte und der Sammetjacke verwegenen Schnitts uniformierten. Es steckte ein genialer High Class Tailor in ihm und seine Malerei war, wenn man so sagen darf, eine höhere Universalschneiderkunst, die sich nicht mit der Mode begnügte, sondern zu erfinden wusste, die nicht nur das Kostüm, sondern alles Zubehör mitlieferte, auch die Haltung, die dem Dargestellten am besten frommte, sogar ein Etwas, ein Nichts, das die höhere Kultur des Dargestellten ahnen liess. Er lauschte auf die Eigenart seiner Kunden und fand den Schnitt dazu. Immer prickelnd zeitgemäss. Man wird sich einst weniger an die vulgären Zeichnungen der Fachleute, als an seine Bilder halten, um zu sehen, wie wir uns getragen haben. Ein wenig mehr, und er wäre unser Moroni, und was ihm daran fehlt, ist vielleicht in höherem Grade unser Mangel als der seine. Was mit unseren Elementen zu machen war, gelang ihm. Er hat, wie Graf Kessler sagt, die Eleganz seiner Kurven aus dem modernen Kostüm entwickelt wie Gainsborough die seine aus dem Kostüm des 18. Jahrhunderts.

Auch der Maler als solcher hatte an diesen Schöpfungen einen gewissen Anteil. Sein Werk war vor allem die Mise en toile. Damit gelingt in den besten Exempeln eine ausserordentliche Wirkung. Man kann nicht leicht jemand

[1]) In dem Kapitel „The Man" des zitierten Buches, pag. 33 ff.

vorteilhafter hinsetzen, als die Mutter in dem berühmten Bilde des Luxembourg, oder den Carlyle in Glasgow, und es ist unmöglich, ein kleines Mädchen reizender vorzuführen als die Miss Alexander in Whistlers bestem Porträt. Ein glänzender Dekorateur erfand auf allen drei Bildern die Einteilung der Wände. Dass der Kopf der Mutter nicht in der Mitte zwischen den gerahmten Drucken steht, sondern ein wenig nach rechts, dass man von der zweiten Gravüre an der Wand nur gerade die schmale Leiste und einen winzigen Streifen Weiss sieht, dann das Verhältnis der oberen Wandfläche zur unteren Bordüre und das der ganzen Wand zu der Masse der Portiere und dem Fussboden, vor allem die Profilierung des Gesichtes und der ganzen, schwarz gekleideten Gestalt auf dem schwarzen Stuhl vor grauem Fond, dem das Schwarz des chinesischen Vorhangs mit dem reizenden, weisspunktierten Muster das Gleichgewicht zurückgibt, alles das ist fabelhaft erfunden. Derselbe Geschmack hat jede Einzelheit in den beiden anderen Bildern gestellt. Man könnte in dem „Carlyle" nicht mal den kleinen Kreis mit dem Schmetterlingssignum oder in der „Miss Alexander" den Stuhl mit dem entzückenden grauen Stoff um einen Millimeter verrücken, ohne den Reiz zu schmälern. Ein sehr nobler Reiz, feiner als die flatterhafte Phantastik des Nocturno-Malers, unvergleichlich vornehmer als die Gourmandise der Boudoirszenen, selten genug, um den Ruhm des sprichwörtlich gewordenen Geschmacks zu rechtfertigen. Trotzdem gefielen die Bilder anfangs nicht nur nicht, sondern wurden für abscheulich gefunden. Duret erzählt, dass sich die kleine Miss schämte, wenn man sie als Original erkannte. 1874 gemalt, gelangte sowohl dies Bild wie der „Carlyle" erst zehn Jahre später im Salon von Paris zur allgemeinen Schätzung. Das Bildnis der Mutter, das bereits 1871 entstanden war, hatte noch länger gebraucht, bis es im Salon von 1883 die Eroberung des Publikums entschied. Das dünkt uns heute unbegreiflich. Wieviel Zeit seltene Dinge brauchen, lehrt jedes Blatt der Kunstgeschichte, und wir sind mit dieser Erfahrung so vertraut und kennen so gut die Gründe, dass uns das Los eines Constable ganz natürlich erscheint. Der Nutzen solcher Genies kann der grossen Menge nicht aufgehen, und daher haben sie den Ueberfluss ihrer Gaben selbst zu zahlen. So lange blieb Whistler der Ruhm nicht versagt, er ist früher als irgendeiner seiner grossen Zeitgenossen verwöhnt worden, aber schon dass die Anerkennung zögerte, setzt uns mehr in Erstaunen, als dass sie einem Manet zu Lebzeiten ganz versagt blieb. Der Wert liegt hier so offen, ohne jede Anstrengung greifbar, dass man glauben sollte, der erste Blick müsste ihn dem Betrachter offenbaren. Denn diese Bilder malen uns ein Ideal, das jedem Gebildeten der Gegenwart zum mindesten sympathisch ist. Wer möchte nicht die Atmosphäre der vornehmen alten Dame oder des stillen Denkers, oder des reizenden Mädchens um sich haben! Jeder, der auch nur ein wenig Sinn für gewählte Milieus übrig hat — und wer hätte den heute nicht, wo uns das Heim unserer Väter wie die Behausung von Höhlenbewohnern erscheint! — muss in diesen Bildern ohne weiteres einen

tatsächlichen Fortschritt nicht nur individueller Art, sondern von allgemein gültigem Nützlichkeitswert erkennen, der, sollte man meinen, genügte, um Whistler sofort auf die ihm erreichbare Höhe zu heben. Das wäre gerecht gewesen, denn solcher Kunst versagt sich die Unsterblichkeit der Grossen. Die Zukunft kann dem Meister der „Mutter" des „Carlyle" und der „Miss Alexander" nicht den Thron lassen, auf den wir ihn gesetzt haben. Wohl mag uns heute noch der Geist seiner Interieurs als Auszeichnung erscheinen, und wir mögen ihm immer noch die Stärkung unserer schwachen Seele zutrauen. Es kann nicht fehlen, dass wir in diesen Geschmack hineinwachsen, und dann wird seine Förderung abnehmen und Whistlers Rolle weit in den Hintergrund rücken. Denn selbst hier, wo er das Aeusserste seiner Kunst bietet und seine Bewunderer in Zweifel setzt, ob wirklich Velasquez an solche Höhen heranreicht, produziert Whistler nicht eigentlich selbst, sondern lässt uns für ihn produzieren. Nicht so nonchalant wie in seinen Nocturnos, er gab sich redliche Mühe, aber verwandte die Anstrengung wiederum auf ein von der Aussenwelt, nicht vom Ingenium des Künstlers geschaffenes Abbild. Man müsste blind sein, um nicht das Wohltuende der Farbe und der Zeichnung zu empfinden, aber diese Farbe und diese Zeichnung gehören nicht dem Maler Whistler, sondern dem geschickten Arrangeur, der sich nur des Malers bedient, um zu reproduzieren, was er erdacht hat. Die Erfindung bleibt in der Wirklichkeit, Farben und Formen sind objektive Tatsachen, im wesentlichen ausserhalb des Rahmens. Die Wirkung der „Mutter" wäre annähernd mit einer wirklichen Figur vor einer wirklichen Wand zu erreichen, ja die Natur würde gedrängter und namentlich reicher wirken, wenn man sie ebenso sorgfältig wählte. Die Kunst schmälert in dem Bild nur den Geschmack, sie fügt nichts hinzu. Wir müssen uns vorstellen, was das Schwarz bedeutet, und auf welche Art Stoff das reizende Muster des Vorhangs zurückgeht. Wir übertragen im Geiste das Bild in die Realität und erblicken dann in einem mehr oder weniger klaren Spiegel der Wirklichkeit seine Schönheit. Täten wir das nicht, würden wir mit der Naivität des geschulten Auges eine unmittelbare Betrachtung des Bildes beginnen, so wie wir bei jedem grossen Werke der Malerei zu tun pflegen, so wäre die Enttäuschung unvermeidlich. Das Meisterwerk aber offenbart seine Schönheit, bevor wir wissen, was es im einzelnen darstellt und behält sie daher, auch nachdem wir den äusserlichen Sinn entdeckt haben; erst nachträglich vollbringt dieser Sinn eine Vergrösserung des elementaren Wesens. Dem Gemälde Whistlers fehlt das Elementare, und würden wir versuchen, es anzurufen, also ohne uns der Reproduktion zu bedienen, so gelangten wir unfehlbar dahin, die Zeichnung schwach, die Materie roh zu finden, weil die Bestandteile nur logisch, nicht organisch verbunden sind. Nur weil das Schwarz vor dem Grau in der Natur sehr reizvoll wäre, kommt man über die Dürftigkeit des Stofflichen des Kleides hinweg; nur weil man sich leicht denken kann, wie der Vorhang mit dem pikanten Muster in Wirklichkeit ausgesehen hat, wirkt die Armut des Farbigen

in diesem Stück, das Kümmerliche der Farbenwahl und des Auftrags, nicht abstossend. Bei dem „Carlyle" gehört schon eine ungewöhnliche Bescheidenheit der Ansprüche dazu, um sich mit den Schwächen des Bildes abzufinden. Denn hier wird die Reproduktion der Wirklichkeit durch auffallende Mängel erschwert. Das Arrangement kommt nur auf Kosten der unentbehrlichen Körperlichkeit zustande. Der Rock, der Mantel, der Hut, der ganze künstliche Aufbau von Falten scheint nur geschaffen, um originelle Schatten auf die Wand zu werfen, und es beunruhigt uns, innerhalb dieser an Japan erinnernden Silhouettenkunst eine weitere Dimension angedeutet zu finden. Der Körper wird durch die ausschliessliche Beziehung zur Wand zu einem halben Flachornament, und da sich Whistler nicht mit den natürlichen Bedingungen dieser Form begnügt, entstehen zwischen einzelnen Teilen — zwischen der Behandlung des Rockes und des Gesichts, namentlich des Haares — peinliche Differenzen. Nicht weniger stört das falsche Verhältnis des Kopfes zur Wand. Die Detaillierung der Züge, die, wie Bénédite sagt, den Ernst einer Medaille tragen, hätte eine ganz andere Präzision der Wand notwendig gemacht. Die Valeurs der Wand sind sehr fein, aber das Porträt, dem sie als wirkungsvoller Hintergrund dienen sollen, stellt sie in Frage.

Auf viel höherem Niveau bewegt sich die „Miss Alexander". Als in der Londoner Fair Children-Ausstellung von 1895 der englische Privatbesitz die Perlen von Kinderbildnissen zeigte, behauptete sich die kleine Miss siegreich gegen berühmte Grössen. Man konnte an unserer proletarischen Zeit irre werden. Das urmoderne, weissgraue Gewand stellte mit seiner Delikatesse den Flitter der alten Engländer in den Schatten. Ihre berühmte Grazie sah plump und zudringlich daneben aus. Die vielen Kinder von Reynolds hatten nicht ein Atom des natürlichen kindlichen Anstands, und die flotte Skizze von Lawrence, einer seiner überraschendsten Einfälle, nicht das Vornehme in der Ueberraschung. Das Erstaunliche war die Sachlichkeit. Nicht nur das Sachliche des Darstellers, auch der Dargestellten. Das ganze Wesen der Kleinen schien anders als die Kinder vor hundert Jahren. Man ahnte die Seele des modernen Kindes, dem die Grossstadt frühzeitig den Ernst in die Haltung legt, das kaum noch den Platz zum Spielen findet und doch noch jung ist. Mehr Mädchen als Kind, mehr Dame als Mädchen und immer noch kindlich; eine geistvolle Paraphrase dessen, was man sich unter der Perfektion eines Kindes denken könnte. Das Kleidchen ist ein Traum. Das Weiss des Batistes und die verschiedenen Grau, das matte Grün des Schleiers und das Schwarz der Schuhe geben der schlanken Gestalt mit dem schmalen, von duftigem Haar umflossenen Gesicht den idealen Schrein. Und wie der Kleinen die Kleider stehen, so steht sie selbst zu dem grünen Teppich mit dem diskreten Muster und zu der grauen Wand mit dem grauschwarzen Fussgesims. Eine Prinzessin. Um zu den Kindern fürstlichen Geblüts mit der gewünschten Ehrfurcht hinaufsehen zu können, brauchten wir nur immer solche Allüren vor uns zu haben.

Man kann, was Anstand und Geschmack hier geschaffen haben, sehr hochstellen und ihm alles nur Erdenkliche nachsagen, nur eins nicht, die berühmte Phrase, die vor diesem Bilde stets am lautesten wird: die Aehnlichkeit mit Velasquez. Es ist keine Blasphemie gegen den grossen Spanier, sondern gegen den, den man damit ehren will. Man kann von dem Zauber des Arrangements sehr weit getrieben werden und mit dem, was der Geschicklichkeit einmal gelang, hundert misslungene Dinge aufwiegen: der Name Velasquez zerstört die Illusion, und der Enthusiasmus kühlt ab, wie von einem Strahl kalten Wassers getroffen. Doch ist der Vergleich nicht zu umgehen. Nicht nur das Prestige Whistlers, das man Jahrzehnte damit genährt hat, fordert ihn heraus, auch die Art dieses und vieler anderen Bilder, die Verwendung von Farben, die nicht zufällig den Tönen der Infantinnen ähneln, die Anspielung auf Wirkungen, die uns seit Velasquez gewohnt geworden sind.

Auch Velasquez hat seine Prinzessinnen und Königinnen und seine Fürsten herrlich geschmückt, und sie erscheinen uns so hinreissend in ihrer Pracht, dass jedes Stückchen der Bilder zum Lob des Malers wird. Trotzdem wird keinem Enthusiasten einfallen, deshalb ihren Schöpfer einen glorreichen Schneider zu nennen. Dafür sieht man zu deutlich, dass der Reiz nicht auf das Kostüm beschränkt bleibt. Im Gegenteil. Die Wiener Infantin ist eine runde Riesenbonbonniere, in der ein eng geschnürtes Kind steckt. Die im Prado mit dem Taschentuch ist wesentlich breiter als hoch. In die Wirklichkeit übertragen, würden uns diese Apparate zum Lachen oder zu Tränen des Mitleids reizen, und der Maler, der die Hüftenlinie seiner Venus ersah, muss Qualen ausgestanden haben, als er verurteilt wurde, Menschen zu malen, die das Hofkleid annähernd aller menschlichen Formen beraubte. Wenn er daraus Wunderwerke der Kunst machte, glückte es ihm trotz des Kostüms; wenn er aus den Puppen, die genötigt waren, stets in einer und derselben Stellung zu verharren und ihre Hände wie Henkel auf die Krinoline zu stützen, bewegliche Organismen schuf, gelang es ihm, weil er das gegebene Objekt in eine neue Welt übertrug, wo das Kostüm als solche seine Bedeutung einbüsst. Man kann nicht sagen, dass er etwas daran veränderte. Er gab nur, was er sah. Auch wenn wir's nicht von Zeugen wüssten, wenn uns hundert Belege nachwiesen, dass die Bildnisse nicht den Originalen entsprachen, würden wir an ihre Wirklichkeit glauben. Velasquez hat nichts Reales zum Realen dazugetan. Man kann ihm nicht mal besondere Geschicklichkeit im Arrangement nachrühmen, sonst hätte er die Meninas nicht zu dem „Faksimile eines Zufallmomentes" gemacht, wie Justi sagte. Und wenn diese im ersten Moment kaum begreifliche Aufstellung der Personen uns wie das Leben selbst erscheint, dessen Unmittelbarkeit wir lernen müssen zu ertragen, ist nicht das uns ganz fremde Milieu daran schuld — es wäre eher geeignet, uns die entgegengesetzte Empfindung einzuflössen —, sondern die Kunst des Malers. Was er erfand, war nichts, was die Wirklichkeit gibt oder geben kann

und was daher nicht erfunden zu werden braucht, sondern die Uebertragung des Gegebenen auf das Metier des Malers. Er entdeckte Eigenschaften an seinen Objekten, die nur der Pinsel darzustellen vermag, und beschränkte sich auf solche, allein dem Mittel des Malers zugängliche, Eigentümlichkeiten.

Das waren Erscheinungen der Luft und des Lichtes, die nicht von den Menschen oder Dingen, die dargestellt werden sollten, ausgingen, sondern die Objekte nur als zufällige Stützpunkte benutzten. Und weil wir diese Erscheinungen in den Bildern besser wahrnehmen als in der Wirklichkeit, wo unser Bewusstsein schläft und unser Sehvermögen nur einen Teil der zur Wahrnehmung dienenden Organe umfasst, wo wir mehr hören, riechen, greifen als sehen, verstärkt die bildhafte Vergrösserung des Sichtbaren die Natur. Wohl bleibt das Einzelne notwendig weniger konkret als in der Wirklichkeit. Kein Mittel kann ein isoliert betrachtetes Auge auch nur annähernd so wahrscheinlich im Gemälde machen, wie es die Natur geschaffen. Aber tausend Mittel gibt es, die Beziehungen des Auges zu anderen Teilen des Gesichtes, dann die Beziehungen des Kopfes zum Rumpfe und die der Gestalt zu anderen Gestalten und Dingen und zum Raum zu sichern. Mit Farbe und Pinselstrich schuf Velasquez aus seiner Auffassung solcher Beziehungen ein System der Belichtung. Und wie wir der Sonne, durch die wir wach sind, die Einsicht in unsere Welt schulden, so danken wir dem Lichte des Velasquez Einblicke in seine Welt, die uns stets neue Wunder offenbaren. Sein Licht ist stärker als das des Himmels, nicht weil es mächtiger flammt, sondern weil es den endlichen Zweck seines Schöpfers besser erfüllt als die Sonne die Unendlichkeit ihrer Zwecke; weil es alles Zufällige wegräumt, was die Natur, die äussere und die unsere, zwischen die ewige Gnadenspenderin und unserem gebrechlichen Leib als Hindernis auftürmt. Die Lichtheit eines Genius geniessen wir, wenn wir die Bilder des Velasquez bewundern, den Reichtum eines Systems von ungeheurem Umfang, und nicht den stolzen Blick des Königs oder des auf schwarzem Ross sprengenden Don Balthasar Carlos, nicht den Geschmack der Weberinnen, die den Brokat Mariannens wirkten. Und deshalb ist es vielleicht gewagt, zu sagen, dass des grossen Spaniers Künstlerauge den Anblick der Gebäude, die seine Infantin beherbergten, schwer ertrug. Vielleicht weidete es sich gerade daran wie an den verkrüppelten Gestalten der Zwerge oder an der grauenhaften Fratze des Idioten von Coria, deren Anblick uns in der Wirklichkeit abstossen würde und die sich besonders eigneten, weil ihre Formen der Beleuchtung reiche Abwechslung boten. Er tat nichts anders als Rembrandt, der seinen süssesten Schmelz über das Bauchloch eines geöffneten Kadavers goss. Er triumphierte über das Schön und Hässlich unserer vergänglichen Vorstellungen, indem er ihnen seine Norm aufprägte.

Whistler aber hat keine Norm auf der Basis des Malers. Was er dafür ausgibt, ist von niedrigerer Herkunft, ist Natur, weil ungesäubert vom Einzelfall, nicht Kunst, weil nicht nach höherem System natürlich. Seine Bilder erinnern zu

deutlich an primitive Möglichkeiten des Schönen, um nicht sofort die beabsichtigten Assoziationen im Betrachter zu entzünden, aber diese treiben immer nur zu der Wirklichkeit, wie man sie sich allenfalls denken kann, nicht zu der Vorstellung einer das Wirkliche vergrössernden, sichernden und verewigenden Form. Auch „Miss Alexander" macht keine Ausnahme. Das Bild missfällt weniger als andere, weil ihm nicht die relativen Mängel der anderen anhaften. Aber der Vorzug enthält nichts Positives, das den Rang Whistlers auch nur in die weitere Umgebung des grossen Spaniers erhöhen könnte, und der Geschmack, von dem es Zeugnis gibt, so nützlich er vorübergehenden Bedürfnissen sein oder gewesen sein mag, ersetzt nicht das Schöpferische des Velasquez, die autokratische Macht eines in sich geschlossenen Systems, die allein dem Kunstwerk die Unabhängigkeit von der Zeit sichert. Nichts fehlt ihm mehr als die Hauptsache, der höhere Zweck. Die Gesamtheit seiner Eigenschaften liegt auf einem Niveau, das unser Besitz an edlen Werken uns zwingt, so niedrig wie möglich einzuschätzen. Wäre das Malerische der „Miss Alexander" auf ein in Lumpen gehülltes Weib mit gedunsenen Augen und zahnlosem Munde verwandt, etwa ein Pendant zum Idioten im Prado, so würde keine Macht der Welt den Betrachter vor dem Ekel und den Autor des Bildes vor gerechter Kritik bewahren.

Die Bildnisse „Sarasate", „The Fur Jacket" und „Lady Archibald Campbell" stehen ungefähr auf derselben Höhe; virtuose Reproduktionen, ohne den Geschmack im Arrangement der drei besten Porträts. Grösser ist die Anzahl derer, die weit unter diesem Niveau bleiben. Er machte nach Miss Kinsella ein lebensgrosses rosa Kleid, das nicht über die banalste Untermalung hinausgeht, setzte ihm einen fremden Kopf auf und glaubte die ungeheuerlich dilettantische Hand dadurch möglich zu machen, dass er ihr eine senkrechte Iris zwischen die Finger steckte. Kaum viel weiter getrieben ist die lebensgrosse Untermalung des jungen Mädchens im Amsterdamer Ryksmuseum, dem er den Namen der Heldin Walter Scotts „Effie Deans" gab.[1]) Die Malerei beschränkt sich auf materielle Angaben. Ein grauer Rock, ein olivenes Tuch um die Schultern und ein nachdenkliches Profil mit rotblondem Haar vor grauschwarzem Grund. Wäre das Bild fertig gemalt, etwa wie die groteske Lady Meux in Schwarz-Weiss und ähnliche Dinge, so wäre der banale Naturalismus deutlich; unfertig ladet es zum Meditieren ein, und der Satz des Dichters in der Ecke tut das übrige[2]). Grosse Meister waren gerade dabei, zu zeigen, dass die Vollendung nicht unbedingt geleckte Glattheit sein müsse. Der Laie sah zwischen der Knappheit der Form der Impressionisten und der Unfertigkeit Whistlers keinen Unterschied, und die Toleranz der Aufgeklärten gegen die einen nahm auch den anderen auf. Und da sich bei dem Bildnis Whistlers jeder

---

1) Fehlte auf den Whistler-Ausstellungen in London und Paris.

2) „She sunk her head upon her hand and remained symingly unconscious as a statue."

Gefühlvolle unendlich leichter etwas denken konnte, eroberte sich sein „Impressionismus“ viel schneller eine Gemeinde. Man nahm das Unfertige für das Geistige, das Ungeformte für das Unaussprechliche der Seele, oder gar für den Extrakt des Menschlichen und pries den Meister als den Künder von Wahrheiten, die uns ohne Hilfe der Bilder verschlossen geblieben wären[1]).

1877 malte er Irving als Philipp II. schwarz auf schwarz und fand das Schema für eine Reihe ähnlich arrangierter Herrenbildnisse. An solche Bilder dachte Stevenson, als er sich bei den Philosophen des Prado an Gestalten Whistlers erinnerte, „die aus dem geheimnisvollen Düster eines Innenraums hervorzutauchen scheinen“[2]). Es fehlt nur noch der Ruskin, der zu Ehren Whistlers Velasquez für einen Stümper erklärte. Der Schritt wäre gering. Wer bei dem Menippus an Whistlers trübe Spiegelbilder denkt, dürfte kaum Velasquez gerecht beurteilen. Die Tatsache, dass solche Kritik den Autor nicht hinderte, ein an richtigen Einzelbeobachtungen reiches Buch über den Spanier zu schreiben, lässt die Dehnbarkeit unserer Kunstbegriffe und unserer Kunstsprache in heiterem Licht erscheinen.

Nicht Whistler verdankten wir das Eindringen in den Meister der Meninas. Er tat alles, um uns abzuhalten. Er verfuhr mit ihm, wie vorher Turner mit Claude und noch früher Reynolds mit Rembrandt. Vielleicht ging er in der Verbilligung noch über diese Vorgänger hinaus. Anders war das Verhältnis Manets zu Velasquez; ehrerbietiger und vor allem nützlicher. Manet riss mit kräftigem Ruck an sich, was er von den Spaniern wollte, und dabei kam es ihm auf das Rassige der stammverwandten Nation an. Ich zeigte an anderer Stelle, wie sich allmählich sein Eigentum in immer reineren Kristallen davon ablöste, und die Rasse immer mehr in eine neue Persönlichkeit aufging. Whistler, ohne innere Beziehung zu den Bedingungen eines Velasquez, vermochte, so sehr er zu entlehnen suchte, dem Spanier nichts zu nehmen und begnügte sich, wie ein aufmerksamer Sammler in dem Werke zu blättern. Er versteckte das Spanische ebenso sorgfältig wie Manet es offen zeigte, unter Tapetenkünsten, unter Maskeraden, unter der Kultur eines europäischen Aestheten. Aber dabei versteckte er, was das Kunstwerk so offen wie nur möglich darbieten muss, soll es sein Wesen betätigen. Whistler zog die

---

[1]) „Quand nous envisageons un portrait de grand maitre nous déduisons peu à peu, de la vérité puisamment exprimée, l'âme: ainsi faisons nous devant un être vivant. Whistler à déjà fait ce travail avant de nous montrer la toile, et ce qu'il nous montre ce n'est pas l'être, c'est la déduction qu'il en a tirée. Là est l'inimitable de son genie, et cela ne se trouve chez aucun peintre de la même façon que chez lui, ni chez Vinci, ni chez Rembrandt, ni chez Velasquez, ou van Dyck ni même chez les Primitifs.“ C. Mauclair: De Watteau à Whistler, pag. 309.

[2]) Er fährt fort: „Die Wahrheit ist es, die über Jahrhunderte hinweg die Brücke schlägt zwischen den Bestrebungen dieser beiden Männer.“ (Ich zitiere die Uebersetzung Bodenhausens (V.-A. Bruckmann.) Dazu passt Stevensons Zusammenstellung im selben Buch Manets mit Carolus Duran und Henner, wobei Carolus Duran als Matador genannt wird. Näheres über Stevensons Kritik Whistlers im „Art Journal“, Oktober 1897.

Menschen an. Manet zeigte sie nackt. Jede Linie spielt und wirkt in dem nervigen Bau Manetscher Werke wie die Muskeln am Leibe eines Ringers. Da ist keine Stelle faulen Fleisches, keine Bewegung, die nicht einen Sinn hätte, kein Fleck, der nicht dem Organismus des Ganzen entspräche. Whistlers törichter Satz, mit dem er seine widerspruchsvolle „Proposition" für den Maler einleitete, dass ein Gemälde fertig sei, wenn jede Spur des Mittels verwischt sei, kehrt sich gegen ihn selbst und bestätigt, was seine Bilder erweisen[1]). Eine meisterhaft bearbeitete Fläche gibt noch lange kein Kunstwerk, und was Whistler die Spuren der Arbeit nennt, sind die Organe des Bildes. Die Idee, sie zu unterdrücken, konnte nur einem Menschen einfallen, der in der Malerei den Notbehelf einer Reproduktion der Wirklichkeit erblickte.

Der Irving entstand kurz nach dem Manetschen Faure als Hamlet und wurde noch im selben Jahre 1877, als der Manet im Salon erschien, in London ausgestellt. Man geht kaum fehl, in diesem Zusammentreffen keinen Zufall zu sehen, zumal viele Aeusserlichkeiten an dem Irving den Einfluss deutlich erkennen lassen. Whistler hat seinen Schauspieler eleganter gemacht. Es geht nichts über die grauen Trikots und den gelb gefassten schwarzen Sammet. Nur sah Irving in Wirklichkeit noch viel pompöser in dem Kostüm aus und war schliesslich noch dazu ein grosser Schauspieler. Whistlers Bild mimt nicht, es steht still, ein Kleiderständer. Die Wucht des Manetschen Faure hat etwas von Shakespeare.

Die Reihe der auf Schwarz gemalten Herrenbildnisse unterbrach Whistler 1883 mit dem Duret. Er stellte ihn auf einen grauen mit rosa durchsetzten Grund von schöner Weichheit. Die Blanche, Gandara und die Schotten, die auf Whistlers Wegen wandeln, bringen es nie dahin, ihren Hintergründen das reiche Material Whistlers zu geben. Sehr schön stehen zu dem Grau das Schwarz des Fracks, das feine Rosa des Dominos und des Fleisches, die aus dem Fond hervorzugehen scheinen, und die verschiedenen Weiss der Wäsche und Handschuhe. Ohne das Zinnoberrot des Fächers wäre die Farbenwahl vollkommen. Das Bild ist meisterhaft auf Haltbarkeit hin gemalt. Whistler malte drei Monate daran, übermalte immer wieder, bis er es zu einer vollkommenen Glätte brachte, und deckte dann wie einen Schleier, eine unfarbige, poröse Schicht über das Ganze. Man kann sich kaum ein zutreffenderes Dokument für seine Theorie von der Vollendung denken. Unter den wenigen Bildern, die Duret heute noch besitzt, befindet sich auch ein Porträt, das Manet im Jahre 1868 nach ihm machte. Es ist kaum vergleichbar mit dem anderen, da ganz geringen Umfangs und, wie Duret schreibt[2]), für keines Fremden Auge be-

[1]) Das Programm, das er wiederholt ausgesprochen hat, auch in The Gentle Art of making ennemies, ist nach dem Original, das in seinem Pariser Schüleratelier angeschlagen war, in meiner „Entwicklungsgeschichte" abgedruckt.

[2]) Histoire d'Edouard Manet, pag. 73. Dort auch ein recht mässiger Holzschnitt nach dem Bildnis.

stimmt, mit nichts weniger als der Sorgfalt Whistlers gemacht, der sich nicht unbewusst war, mit seinem Werke in eine damals glänzende Sammlung zu kommen. Manet malte es in ein paar Sitzungen herunter. Es ist unelegant, in der bekannten, braunen Manier der ersten Zeit; ein paar Farbenflecke in dem Schlips und im Stilleben sind sein einziger Schmuck. Es hat sich auch nicht so gut wie das andere gehalten. Und ist ihm trotzdem weit überlegen. Mit aller Fertigkeit reicht das Repräsentationsbild nicht an die Fertigkeit des kleinen Bildnisses heran. Dieses ist in einem Zuge auf schnellstem Wege geschaffen, ein Werk nicht der Hände, sondern des Geistes, eine Erfindung, deren Wesen so sicher überzeugt, dass mangelhafte Einzelheiten, wenn sie daran wären, zu Nebensachen würden. Jenes ist Handwerk, eine Schöpfung nicht der Inspiration, sondern des Fleisses; seine Harmonie ist so schwach und aus so viel Kleinigkeiten zusammengesetzt, dass der geringste Fehler, z. B. die Unklarheit der Behandlung oben am Kopf, wo das Haar verwischt ist, den Betrachter zur Verzweiflung bringt. Der eine schafft Leben, der andere eine künstliche Illusion. Manet ist „more artless", würde Constable vielleicht gesagt haben. Man kann sich vorstellen, wie Whistler jedes Detail an seinem Modell mit grösster Sorgfalt ordnete, Modellstehen bei ihm gehörte zu den Strafen der Hölle. Die Festsetzung des Duretschen Kostüms war kein geringes Problem. Duret erzählt ausführlich die Peripetien dieses Teils der Handlung[1]), und es ist nicht ohne Interesse damit den Bericht über seine Sitzungen im Atelier des Meisters der Olympia zu vergleichen: die Nonchalance Manets, der erst nachträglich das Stilleben auf dem Schemel dazufügte, das trotz des Mangels jedes logischen Zusammenhangs mit der Figur sehr viel enger mit ihr zusammenhängt als z. B. auf dem Whistler der so natürlich über den Arm gelegte Domino mit dem Rest des Whistlerschen Bildes. Man kommt nicht leicht auf den Gedanken, dass die beiden Dargestellten dieselben Menschen sind, ja man möchte zweifeln, ob sie zur selben Spezies von Geschöpfen gehören. Man spürt die Knochen und das Fleisch in dem Manet. Whistlers Duret steht auf Hosen. Als Manet den Hut malte, meinte er, so erzählte mir das Modell: „il est très facile de mettre un chapeau sur une tête, mais il est rudement difficile de mettre une tête dans un chapeau." Darin steckt der ganze Unterschied zwischen beiden.

* * *

Anderen Künstlern kommt man mit der Analyse näher. Wir gewinnen eine immer präzisere Vorstellung von dem eigentlichen Wesen der Rubens, Tizian, Velasquez, Delacroix, je mehr uns gelingt, sie in ihre Bestandteile zu zerlegen. Wir fühlen in jedem Teil das Positive, das sie zufügten. Bei Whistler geht es uns wie dem Chemiker, der immer neue Scheidungen vornimmt und sich, wenn er das

---

[1]) Whistler, pag. 100, 101.

letzte Destillat durch den Filter laufen lässt, zu seinem Schrecken überzeugt, dass nichts mehr in der Düte zurückbleibt. Es liegt an dem groben Kern des Papiers, wird der Verehrer, der an einen selbständigen Körper Whistler glaubte, einwenden. Der erboste Chemiker schiebt die Schuld mit gleicher Energie auf die Dosis und meint, das gesuchte Metall sei nicht oder, wie es in der Analyse heisst, nur in Spuren vorhanden. Spuren, wo so viel Zorn und Liebe, so viel Begeisterung und graziöser Snobismus, so viel Apparat aufgeboten wurde. Sollte es wirklich mit dem eleganten Träumer nicht anders sein als mit jener älteren Jungfrau deutscher Dichtung, die sich des Abends vor der Nachtruhe sinnend ihrer Hüllen entledigte und dann als „fast gar nichts“ dastand?

Doch existiert Whistler. Wer möchte auf die Miss Alexander, auf so manches Aquarell, auf die Radierungen und Lithos verzichten! Vielleicht löst sich das Rätsel von einer unerwarteten Seite. Vielleicht geht es uns wie dem Chemiker, der nach einem Metall suchte und hinterher, nachdem er das Präparat glücklich mit seinen Säuren zerstört hat, entdeckt, dass es sich gar nicht um einen anorganischen Stoff handelte. Vielleicht haben wir es bei Whistler überhaupt nicht mit einem Maler zu tun, sondern mit einem anderen Körper, der uns geneckt hat, und trotzdem er uns zwischen den Fingern zerging, bestehen bleibt, jenseits der Malerei, nicht jenseits der Kunst. Gegen diese Hypothese ist gewiss nichts einzuwenden. Sieht man von dem Maler ab, so bleibt genug übrig. Freilich eine ganz andere Figur, als sie das Bild der europäischen Kunstgeschichte bis heute bietet. Kein Maler von Seelenzuständen und anderen unsichtbaren Scherzen; nicht der Schöpfer einer Kunst, die mit geringeren Mitteln mehr als unsere grossen Meister geben wollte. Aber ein Kleinmeister, ein Kunstgewerbler von Geschmack, ein Anreger, den wir gut brauchen konnten, ein feiner Sammler. Er hat Dinge hinterlassen, die genau sein Wesen widerspiegeln, und da dieses sehr zeitgemäss war die Spiegelung nahezu zu einem Symbol gestalten. Es ist sicher nicht das Wertvollste von uns, das in seinen Werken steckt, es gehört mehr zum Ethnographischen als zur Kunst, meldet mehr von der Schale als vom Kern, appelliert weniger an die Empfindung — so energisch dichtende Kritiker auch das Gegenteil behaupten — als an die materielle Notdurft. In einer sehr grossen Epoche der Malerei, die mehr als irgendeine seit dem 17. Jahrhundert für die Konzentration der Kunst getan, hätte eine Persönlichkeit von seiner Art, die einer Milderung der Richtung diente, lohnende Aufgaben gefunden, freilich auch ihre sehr bestimmten Grenzen. Leider haben wir ihn nicht als Kunstgewerbler und Sammler zu nehmen, sondern als Künstler. So tischte er sich uns auf, so versuchte er zu wirken, so wurde er von der Elite genommen.

Wir haben ihn hier als Abschluss der englischen Kunst gebracht, weil er sich mit Rossetti berührt, manche Tendenzen mit Turner gemein hat und sich zuweilen Constable zu nähern sucht, weil er eine Bildnisschule gründete, in der man

in veränderter Form alles das wiederfindet, was gegen Reynolds und seine Generation spricht. Das Beste der englischen Kunst, das, was Hogarth mit Constable verbindet, hat er nicht gefördert. Er sass kurze Zeit an der Quelle der modernen Malerei Frankreichs und schuf die wenigen Bilder, die als Malerei gelten können. Sie beweisen, dass er genug Talent für eine ernsthafte Kunst gehabt hätte. Er war nicht der Mensch dazu. Dann wurde er Japaner, war es vielleicht mehr, als irgend etwas anderes und brachte gleichzeitig fertig, für einen Nachfolger des Velasquez zu gelten. So trafen sich in ihm viele Nationalitäten, ganz wie in dem Lande, in dem er das Licht der Welt erblickt hatte. Dem blieb er im Grunde am treusten. Dafür spricht seine Sucht, die Kunst mit gewerblichen Tendenzen zu zersetzen, der Notbehelf aller barbarischen Länder. Es wäre das erstemal und ein Wunder ohnegleichen, wenn Amerika, das Volk ohne Tradition, einen Maler hervorgebracht hätte. Amerikanisch war sein Exotismus, die Neigung, die Formen des Orients mit europäischen zu vermengen. In seine eigentliche Heimat ist denn auch vor kurzem seine gewerbliche Glanzleistung gelangt, die gemalte Ausstattung des Pfauenzimmers, eine bei aller Dürftigkeit bessere Uebertragung der japanischen Kunst als seine Nocturnos und Boudoirszenen. Amerikanisch war sein Geschäftsgebaren, das zu amüsanten Prozessen führte. Der beste war der mit Sir William Eden, mit dem er das Recht erstritt, ein zu gering bezahltes Bildnis zu behalten und den Kopf durch einen anderen zu ersetzen[1]). Echt amerikanisch war sein Managertum. Er verstand den Apparat wie kein Zweiter, sorgte dafür, dass, wann und wo er sich zeigte, alle Suggestionen ihr Spielchen dabei trieben, vorbereitend, ergänzend und auch nach dem Fallen des Vorhangs die Wirkung weiterspinnend. Es ist zweifelhaft, wieviel die Kunst ihm verdankt, aber was er für die Ausstellungstechnik bedeutet, wird, solange der süsse Trödel unserer Kunstwirtschaft dauert, als grundlegende Leistung stehen bleiben.

Schlimm ist sein Einfluss. Er machte besser Schule als Constable und Hogarth und übertraf darin Turner. So exklusiv der Mensch sich gab, so wenig zurückhaltend erwies sich seine Schöpfung. Alles was einen Pinsel halten konnte, malte mit. Jeder, der es sich leisten konnte, wollte so gemalt sein. Es war die Invasion einer im Nimbus des Persönlichen strahlenden Kunst mit der Massenpropaganda unpersönlichen Gewerbes. Whistlers Amerikanerin und Whistlers Dandy wurden zu Idealtypen der Plutokratie. Schön ausgeschnitten, in guter Haltung, mit einem leicht träumerischen Anflug. So machte man Landschaften, Interieurs, Londoner, Pariser und orientalische Szenen. Bald sollte des deutschen Michels gute Stube folgen. Die Schotten drangen in den „Salon" und in die Münchener Sezession und stellten in dem Moment erbitterter Kämpfe zwischen Alt und Jung

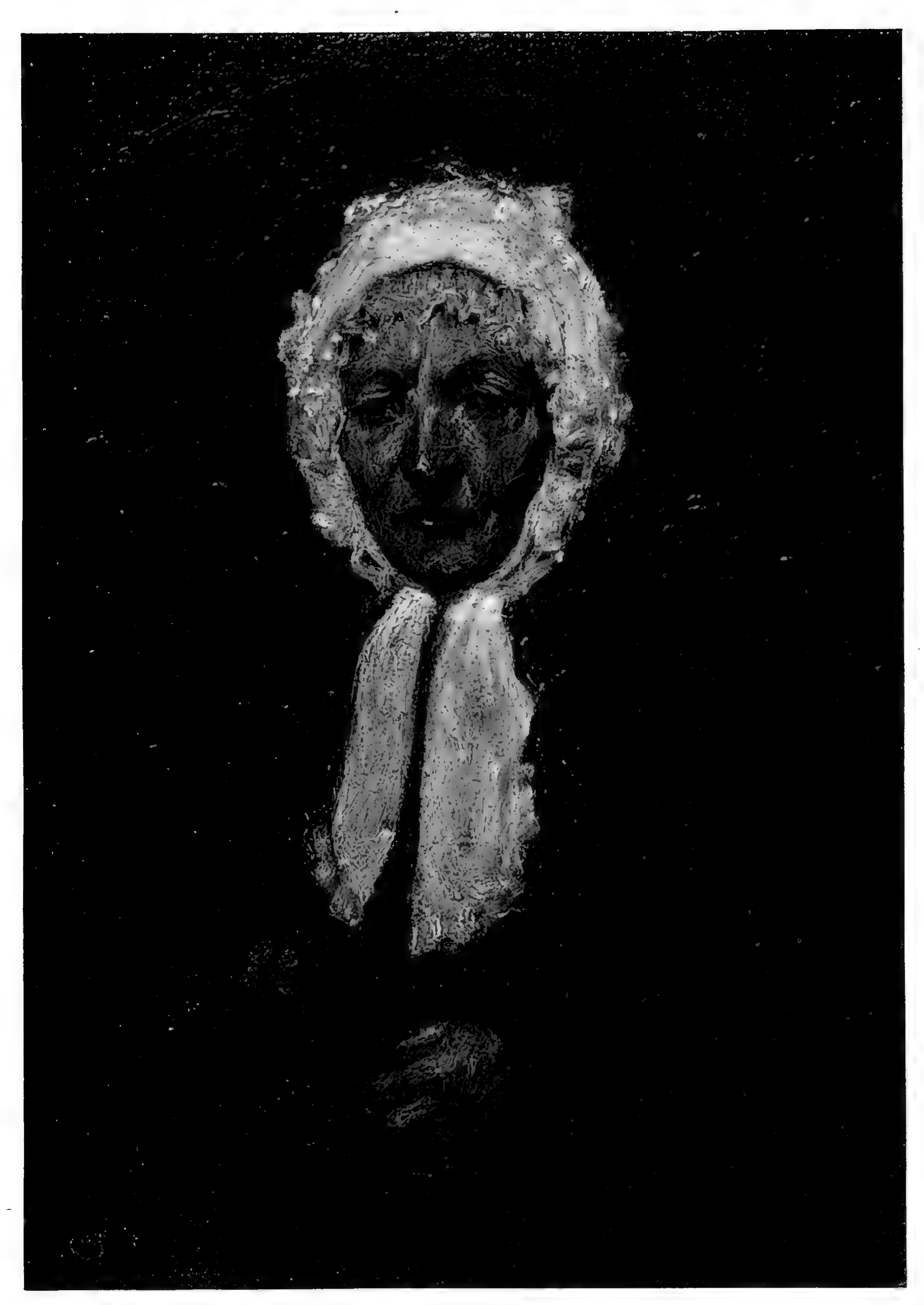
[1]) Vgl. Whistlers Broschüre: Eden versus Whistler. The Baronet and the Butterfly. (Paris, Henry May, 1899.)

das neutrale Terrain für eine Entente cordiale her. Sie machten auf dem Kontinent und zumal bei uns keinen geringeren Eindruck, als der Einzug Constables in Paris in dem denkwürdigen Jahre. Man sah und griff zu. In Paris hatte Whistler selbst für geeignete Adepten gesorgt. Zu uns trugen geschickte Vermittler die Lehre. Der germanische Bär erhielt eine ordentliche Frisur und lernte, gesittet zu sitzen. Entlegene Teile des Kontinents gaben ihre Stimmungen her. Die ganze Welt wurde schön ausgeschnitten, bekam gute Haltung und einen leicht träumerischen Anflug. Nochmal ein Rokoko, das der Zeiten Strenge mit zarten Fäden umspann. Wo wäre es willkommener gewesen als im Lande der Träumer? Ein Alt-Weiber-Rokoko. Ist es die letzte Zuflucht sanfter Seelchen, sich vor den Offenbarungen eines neuen Geistes zu retten? Oder zeigt sich etwa in der aufflammenden Begeisterung für Reynolds und seine Nachkommen das Bewusstsein, dass wir Verwandte sind und bald genug Geld haben, eine Kunst wie die Malerei der reichen Vettern zu verdienen?



Whistler: The Piano-Picture.
Sammlung Edm. Davis, London.





Whistler: La Mère Gérard.
Sammlung A. Ch. Swinburne, London.





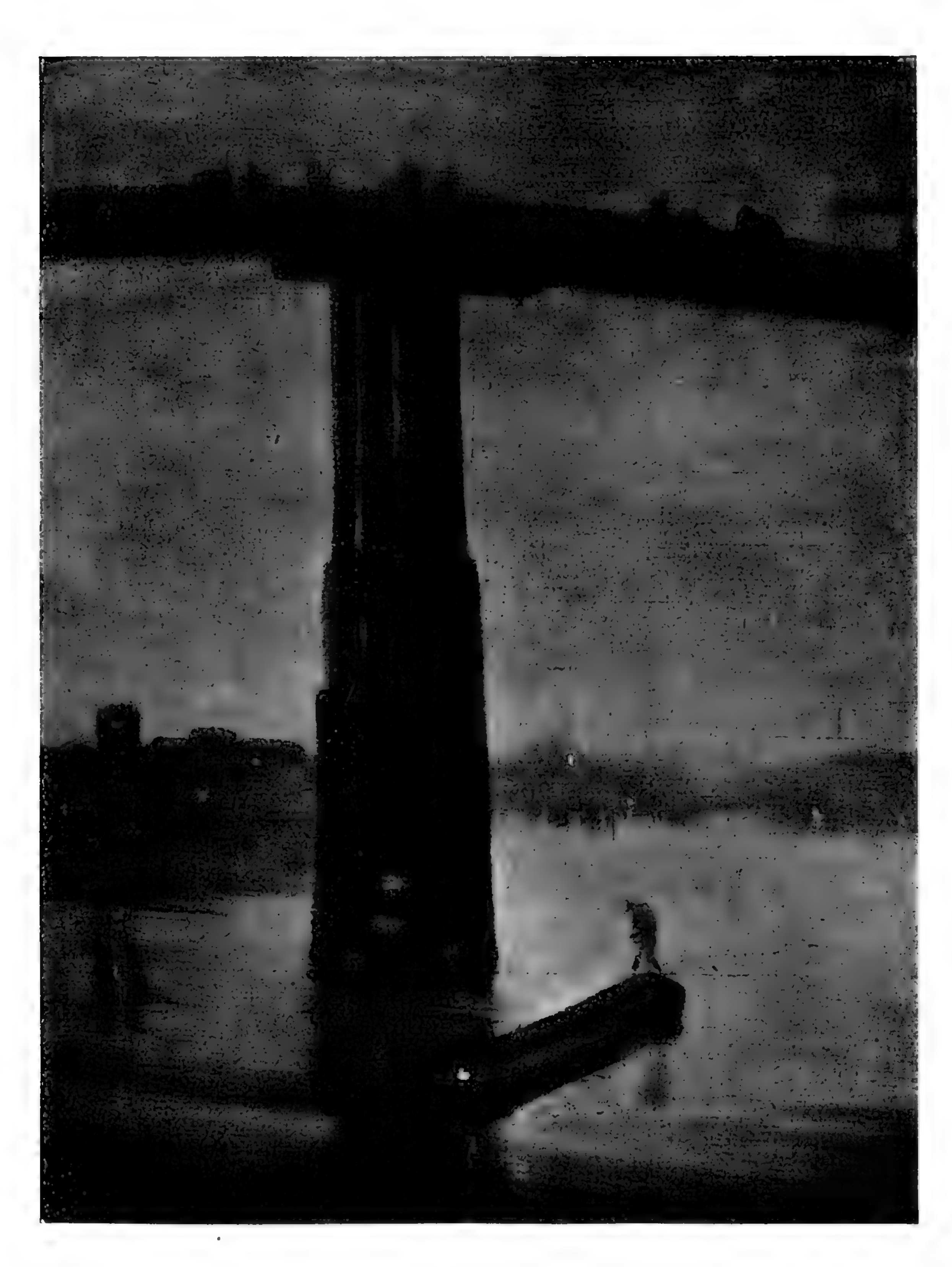
Whistler: The Coast of Brittany.
Sammlung Ross-Winans, London.





Whistler: Old Battersea Bridge.
Sammlung Edm. Davis, London.





Whistler: Nocturne, Blue and Gold.
Old Battersea Bridge.



Whistler: Nocturne, Blue and Gold. St. Mark's.
Sammlung John J. Cowan, London.





Whistler: Trafalgar Square.
Sammlung Martin White, London.





Whistler: Symphony in White No. III.
Sammlung Edm. Davis, London.



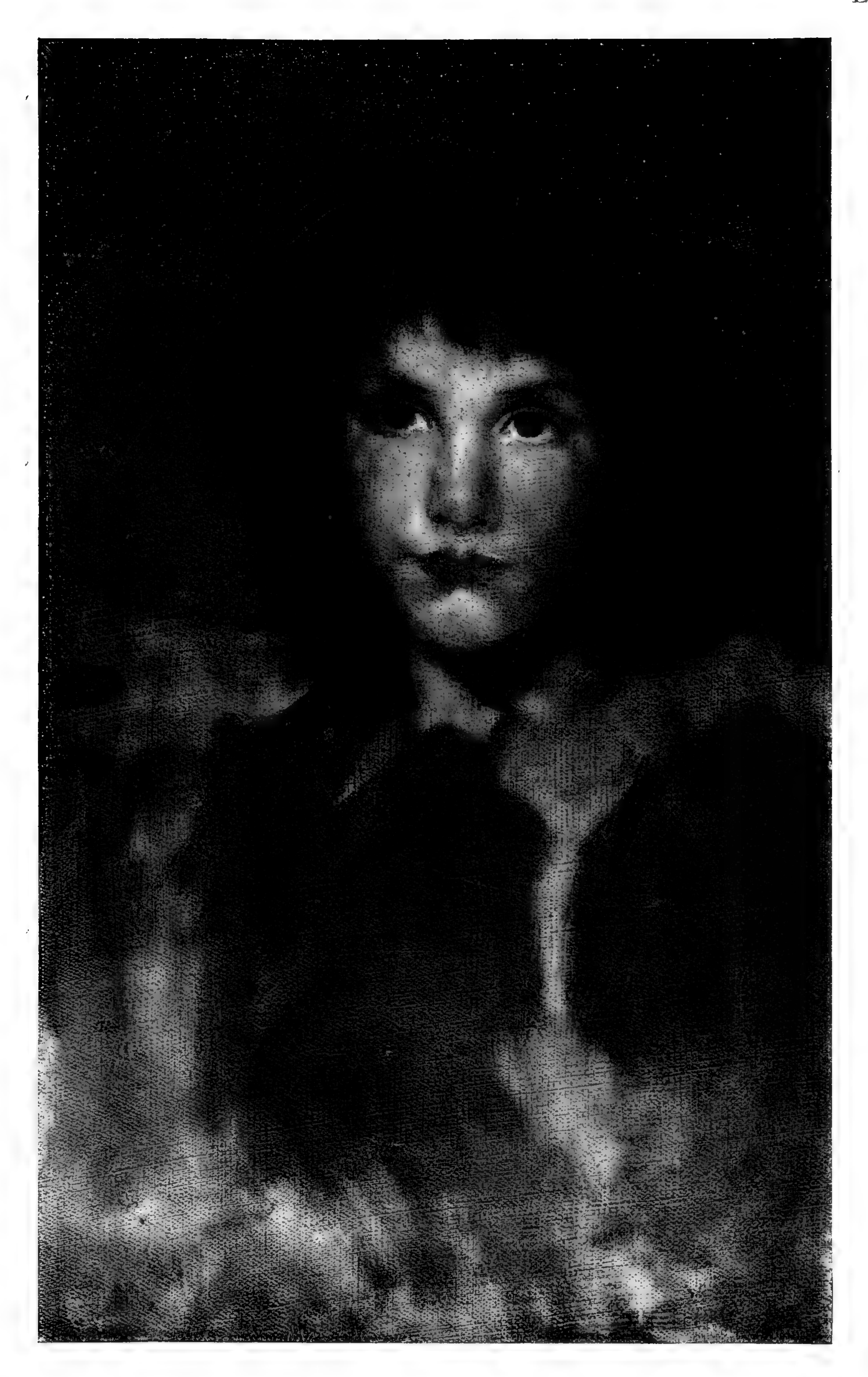


Whistler: Harmony in Grey and Green: Miss Alexander.
Sammlung W. C. Alexander, London.

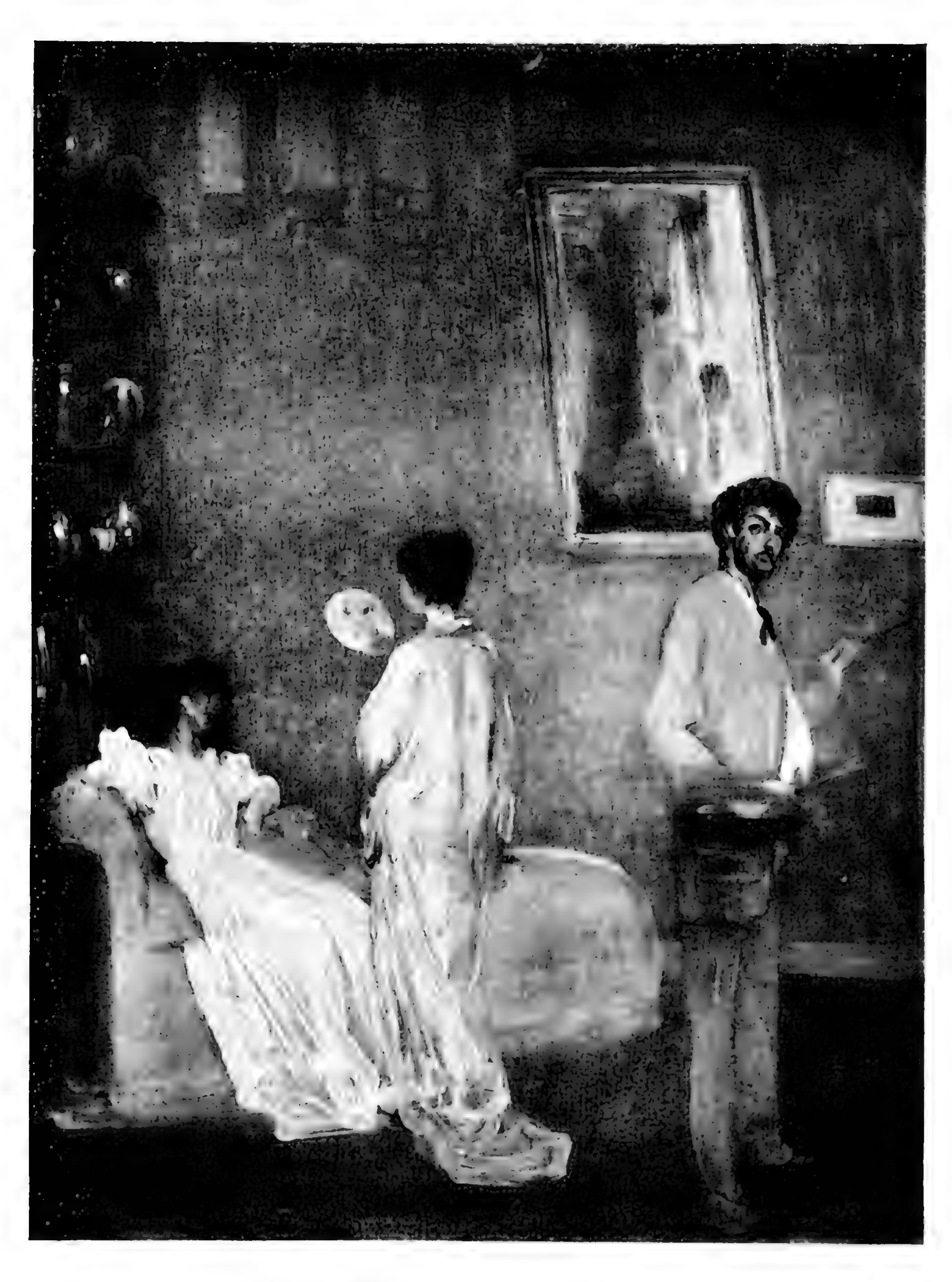




Whistler: P a s t e l l.
Sammlung J. P. Heseltine, London.



Whistler: S t u d i e. Früher Sammlung Forbes, London.



Whistler: Whistler in his Studio.
Sammlung Douglas Freshfield, London.

KUNSTLITERATUR AUS DEM VERLAG R. PIPER & CO., MÜNCHEN

JULIUS MEIER-GRAEFE:

IMPRESSIONISTEN

2. Auflage. Gr.-4⁰. Mit 60 meist ganzseitigen Autotypien.
Preis geheftet M. 8.—, in vornehmem Halbleinband M. 10.—.

Die Aufsätze bieten ganz neue Aufschlüsse. Besonders der umfangreiche Manet gibt zum erstenmal eine ausgeführte Darstellung dieses Künstlers. Neben dem Gesellschaftsschilderer Guys, steht der Landschafter Pissarro. Ihm folgt der geniale Holländer van Gogh und der Südfranzose Cézanne, dessen Grösse hier auch in phantastischen Vorwürfen, in Porträts und Landschaften gezeigt wird. Voran geht eine grosszügige Einleitung „Ueber den Wert der französischen Kunst". — Bis auf wenige Ausnahmen sind alle Abbildungen hier zum erstenmal publiziert.

WILLIAM HOGARTH

Mit 47 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen.

Das Beste und Feinste, was bisher über den Meister gesagt wurde, ja, das Feinste, Reifste, was Meier-Graefe bis jetzt überhaupt gesagt hat.

H. Popp im „Tag".

DIE SAMMLUNG CHERAMY

124 Tafeln in Lichtdruck und 2 Heliogravüren mit kritischem Katalog und eingehenden Studien über die Hauptmeister der Sammlung von

J. MEIER-GRAEFE und E. KLOSSOWSKI.

Die Sammlung Cheramy enthält ausser den Alten 85 der schönsten und interessantesten Werke von CONSTABLE und DELACROIX. Dazu gesellen sich Goya, Gainsborough, Reynolds, Turner, Corot, Millet, Manet, Renoir, Degas und viele andere. Die Publikation bildet 129 Werke ab. Preis M. 75.—, 30 Exemplare auf van Geldern M. 150.—, 10 Exemplare auf Japan M. 300.—.

HONORÉ DAUMIER

von ERICH KLOSSOWSKI.

Gr.-4⁰.

150 Seiten Text nebst kritischem Katalog der Gemälde, 90 Tafeln in Lichtdruck und Autotypie mit 140 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen. Gebunden Preis M. 30.—.

KUNSTLITERATUR AUS DEM VERLAG R. PIPER & CO., MÜNCHEN

MAX LIEBERMANN

von KARL SCHEFFLER.

4°. Mit einem Porträt und 40 ganzseitigen Abbildungen.
Vornehm gebunden Preis M. 10.—.

Das Buch ist nichts weniger als eine ungemein sympathisch entwickelte Psychologie der modernen Kunst überhaupt. Mit selten klarer Erkenntnis und in prächtiger, epigrammatischer Fassung wird die geistige Anregung und die seelische Färbung aller Kunstbewegungen gekennzeichnet, die Europa im Laufe des verflossenen Jahrhunderts gezeitigt hat.

Hans W. Singer in den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur".

KLASSISCHE ILLUSTRATOREN

Herausgegeben von DR. KURT BERTELS.

Alle Bände in Gr.-8°, reich illustriert, in elegantem Halbleinenband.
Preis jedes Bandes M. 5.—.

Diese Sammlung will nur solche Meister vorführen, deren Kunst mit der Lebensart und dem Schicksal ihrer Zeit in engster Fühlung steht und die darum im weitesten Sinne Illustratoren sind. Ausser der Stilkritik ihrer Werke werden auch das Temperament ihrer Rasse und die geselligen Instinkte ihrer Epoche behandelt. Darum beschränkt sich die Darstellung nicht auf das graphische Werk, sondern behandelt das gesamte Schaffen der Künstler.

I. FRANCISCO GOYA

von DR. KURT BERTELS.

Mit 53 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen.

II. WILLIAM HOGARTH

von JULIUS MEIER-GRAEFE.

Mit 47 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen.

III. LUKAS CRANACH

von DR. W. WORRINGER.

Mit 63 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten.

VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN

WILHELM LEIBL

SEIN LEBEN UND SEIN SCHAFFEN

VON

JULIUS MAYR

Ein starker Band in sorgfältigster Ausstattung
Mit 69 Abbildungen, 30 Beilagen und einem Faksimile

Preis M. 18.—, gebunden in Japankarton
mit Deckelzeichnung von Leibl M. 22.—

50 numerierte Vorzugs-Exemplare in Ganzpergament mit einer
Originalradierung M. 40.—.

Die gesamte Kritik ist einig in der Anerkennung des Werkes und der Bedeutung des Buches. So schrieb die

Neue Freie Presse: „Der Verfasser, ein Freund des grossen Künstlers, schöpft aus persönlichen Erinnerungen, er bringt Briefe und Dokumente. Es ist wirklich ein Vergnügen, das schlicht und warm geschriebene Buch zu lesen, das durch zahlreiche Illustrationen uns auch die Kenntnis mancher weniger bekannter Schöpfungen dieses ausserordentlichen Malers vermittelt."

Berliner Tageblatt: „Besonders wichtig und wertvoll. Seine Bilder, in vortrefflichen Reproduktionen, seine Worte, aus Briefen oder Unterhaltungen zitiert, nehmen den grössten Raum ein, von seinem Leben und seiner Arbeit hören wir aus sicherem Wissen heraus sprechen. Die Persönlichkeit, die diese klare, feste und vollendete Kunst getragen hat, tritt wie nie zuvor lebendig vor uns hin."

Hamburger Fremdenblatt: „Ueber denjenigen Künstler, der die stärksten malerischen Qualitäten unter allen deutschen Malern des abgelaufenen Jahrhunderts aufwies, ist hier mit grosser Liebe, mit Verständnis und sachlichem Ernst ein schönes, grundlegendes Werk geschrieben worden. Besonders der Mensch Leibl tritt uns aus diesem Werke plastisch und ausserordentlich liebenswert entgegen, besonders dem Menschen Leibl ist diesem Buche ein dauerndes Denkmal gesetzt worden. Das Mayrsche Werk hat vor allem einen biographischen Wert, der es für den Leiblfreund unentbehrlich macht, denn es war bisher so gut wie nichts authentisch Biographisches über den Einsiedler von Aibling in die breitere Oeffentlichkeit gedrungen. Hier rollt sich nun das ganze aus Fleiss und wiederum Fleiss zusammengeschweisste Leben dieses prachtvollen Menschen ab, von der Geburt in Köln bis zu dem allzu frühen Tode und Grabe in Würzburg. Ein schlichtes und doch ein ungeheuer inhaltsvolles Leben, das zwar von äusseren Erfolgen und Ruhm nicht besonders erfüllt war, dem wir aber unsterbliche Werke verdanken, die zu einer Richtschnur wurden für die Malerei unserer Zeit und der Zukunft. Es gab kein Talmi in diesem Leben, sondern alles darin war von echtem Gold; und alles war deutsch darin: dieser Meister ist das Glied einer mit vollkommener Sicherheit zusammengefügten Kette, die die deutsche Tradition in der malerischen Kultur hat entstehen lassen. In Wilhelm Leibl begrüssen wir einen der strahlendsten Gipfel der deutschen Malerei überhaupt."

VERLAG VON J. A. STARGARDT, BERLIN.

FELIX VALLOTTON

BIOGRAPHIE DES KÜNSTLERS
NEBST DEM
WICHTIGSTEN TEIL SEINES BISHER PUBLIZIERTEN WERKES
UND EINER ANZAHL UNEDIERTER ORIGINALPLATTEN
VON

J. MEIER-GRAEFE

BERLIN 1898

39 TAFELN IN UND NACH ORIGINAL-HOLZSCHNITTEN
(QUERFOLIO)
MIT EINER KUNSTHISTORISCHEN EINLEITUNG, 68 SEITEN,
VON JULIUS MEIER-GRAEFE

PREIS 16 MARK

LUXUS-AUSGABE AUF JAPAN
NUR IN 50 NUMERIERTEN EXEMPLAREN GEDRUCKT
PREIS 100 MARK

DAS WERK ENTHÄLT UNTER ANDEREM
DIE CHARAKTERISTISCHEN PORTRÄTS
VON

NAPOLEON I., ADOLPH MENZEL,
KÖNIGIN VIKTORIA, KAISER WILHELM II.,
EDGAR POË, BERLIOZ, BAUDELAIRE, VERLAINE,
DOSTOJEWSKI, IBSEN, ROBERT SCHUMANN,
RICHARD WAGNER

Druck der K. B. Hofbuchdruckerei von Gebrüder Reichel in Augsburg.




SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 01651 9357